Der malerische Styl Giotto's

Johan Jakob Tikkanen




Dei
Sub Numine
Viget



DER

MALERISCHE STYL GIOTTO'S.

VERSUCH ZU EINER CHARAKTERISTIK DESSELBEN.

MIT EINER TAFEL.

AKADEMISCHE ABHANDLUNG

VON

J. J. TIKKANEN.

Wird mit Genehmigung der Philosophischen Facultät der Kaiserlichen Alexanders-Universität in Finnland zur öffentlichen Vertheidigung den 16. Februar 1884 10 Uhr Vormittags im Hist.-phil. Auditorium vorgelegt.



HELSINGFORS,
J. C. FRENCKELL & SON, 1884.

Vorwort.

Um die volle Bedeutung der um das Jahr 1300 vollzogenen Reform in der Stylgeschichte der italienischen Malerei hervorzuheben, habe ich vor Allem die Formensprache Giotto's in ihrem Gegensatze zu der älteren, byzantinisirenden zu charakterisiren gesucht. Die Vermittelungsglieder sind nur in den Fällen näher berührt, wo sie nicht nur relative Verbesserungen, sondern ganz bestimmte und definirbare Uebergangsstufen bezeichnen. Dasselbe gilt auch der Entwickelung des giottesken Styls selbst. Ueberhaupt zeigt derselbe, einmal gebildet, eine fast beispiellose Unveränderlichkeit; man kann zwar ein allgemeines Wachsen seines Kunstvermögens aufzeigen, aber keine Perioden mit bestimmten Styleigenheiten, abgerechnet den grossen Franciscus-cyklus in der Oberkirche (S. Francesco) zu Assisi [1]).

In erster Linie berücksichtige ich die Werke Giotto's, welche ihm allgemein zuerkannt werden. Es sind folgende: Rom: die s. g. Navicella (Mosaik) und das Altarwerk (Tempera) in S. Pietro; das Fragment des Ceremonienbildes (Bonifacius VIII., das Jubiläum von 1300 eröffnend, Fresko) in der Laterankirche. Die Fresken im Hauptschiffe der S. Maria dell' Arena zu Padua und das Crucifix im Chore. Florenz: die Fresken in S. Croce, Cap. Peruzzi und Bardi nebst der Himmelfahrt der Madonna und der Stigmatisirung des heil. Franciscus über dem Chorbogen; die Krönung Maria's, Temperagemälde in derselben Kirche; die grosse Madonna (Tempera) in der Akademie und die Crucifixe (Tempera) in Ognisanti und S. Marco. Die drei Gelübde und die Verklärung des heil. Franciscus, Fresken in Assisi, Unterkirche, Decke der Vierung. Die Evangelisten und Kirchenväter, Fresken in S. Giovanni Evangelista zu Ravenna. Das Altarwerk (Tempera) in der Brera, Milano (die Haupttafel) und in der Pinakothek zu Bologna (die Flügeltheile und die Predella). Endlich die Stigmatisirung des heil. Franciscus, Temperagemälde im Louvre, Paris [2]). — Für sichere Jugendarbeiten Giotto's halte ich wenigstens die späteren Bilder (ungefähr die Hälfte) des schon erwähnten Franciscus-cyklus in Assisi (s. weiter unten, S. 20). Die schwierige Frage über die Urheberschaft der früheren dieser Bilde muss ich unbeantwortet lassen. Soviel scheint mir doch sicher, dass man hier den

---

[1]) Weil ich unter den Kirchen Assisi's nur S. Francesco erwähne, habe ich der Kürze wegen dieselbe überall nur mit Assisi, Ober- oder Unterkirche bezeichnet.

[2]) Das Bild im Louvre habe ich gar nicht, die Altarwerke in Rom, Bologna und Milano nur flüchtig gesehen.

[3]) Für nähere Auskunft über diese Streitfrage muss ich einfach zu den Untersuchungen *Rumohr's*, *Kugler's*, *Cavalcaselle's*, *Laderchi's*, *Dobbert's* und *Quilter's* hinweisen.

Bildungsgang des giottesken Styls vor den Augen hat [3]). — Gelegentlich nehme ich ebenso Rücksicht auf die biblischen Bilder im rechten Querschiffe der Unterkirche. Wenn auch die Ausführung derselben andere Hände verrathen mag, so gehören doch Erfindung und Composition gewiss dem Giotto zu. — Der allgemeinen Annahme gemäss schreibe auch ich die biblischen Darstellungen in der Oberkirche (Langschiff, obere Wand) der Schule Cimabue's, also den unmittelbaren Vorgängern Giotto's zu.

Ich gebe hier ein Verzeichniss der von mir benutzten Litteratur über Giotto:

Boito, C: Notizia artistica (Nuova antologia, 1880).

Burckhardt, J.: Der Cicerone, 4. Aufl.

Cavalcaselle, G. B. e Crowe, A.: Storia della pittura in Italia, I, nebst der deutschen Auflage von M. Jordan.

Dobbert E.: Giotto (Kunst und Künstler von R. Dohme).

Förster E.: Beiträge zur neueren Kunstgeschichte.

Ders. Geschichte der italienischen Kunst, II.

Hettner, H.: Italienische Studien.

Jessen, P.: Die Darstellung des Weltgerichts.

Kugler, Fr.: Handbuch der Geschichte der Malerei in Italien, I.

Laderchi, C.: Giotto (Nuova antologia, 1867).

Lanzi, L.: Storia pittorica della Italia, I.

Ludwig, H.: Ueber die Grundsätze der Oelmalerei.

Müntz, E.: Les precurseurs de la renaissance.

Ders. Boniface VIII et Giotto (Mélanges d'archéologie et d'histoire, 1881).

Quilter, H.: Giotto.

Rio, A. F.: Histoire de l'art chretien, I.

Rumohr, C. F. v.: Italienische Forschungen, II.

Schnaase, C.: Geschichte der bildenden Künste, 2. Aufl., VII.

Vasari, G.: Le vite de più eccellenti pittori, scultori e architetti (Aufl. Le Monnier, 1846).

Woltmann, A.: Geschichte der Malerei, I.

Вышеславцовъ, А., Джiотто i джiоттисты

Die Figuren der Tafel sind zum grössten Theil nach Photographien gezeichnet, theilweise aber auch nach Skizzen, welche ursprünglich gar nicht zu publiciren gemeint waren. Von dieser Art sind die Nummern 1. 6, 9, 15 und 20.

Es ist mir eine angenehme Pflicht, dem Herrn Professor *E. Dobbert* in Berlin für mehrere werthvolle Litteraturanweisungen, ebenso wie für andere mir mit freundlichstem Entgegenkommen mitgetheilte Aufschlüsse meinen besten Dank zu sagen.

Auffassung der Gegenstände; Motive und Composition.

Ehe ich zu meiner eigentlichen Aufgabe übergehe, will ich in aller Kürze die geistige Grundlage der giottesken Kunst darzulegen suchen.

Der eigentliche Zweck derselben war, so weit man von den sichtbaren Phänomenen zu den verborgenen Ursachen schliessen darf, die *Verständlichkeit.* Für eine so ideell angelegte und so naiv religiöse Zeit, wie das Mittelalter, hatte die Kunst eigentlichen Werth nur als Ausdrucksmittel, als "Vermittlerin für politische, religiöse und philosophische Wahrheiten" [1]). Sie sollte nur Illustration, Bilderschrift, d. h. Uebersetzung der Legenden in Bildern, sein. Deshalb wurde auch die cyklische Darstellungsweise so charakteristisch für das Mittelalter. — Unter solchen Umständen ist es begreiflich, dass die Aufgaben nicht Motive im rein künstlerischen Sinne des Wortes werden konnten. Die Gegenstände wurden nicht gewählt um daraus Gemälde zu schaffen [2]), sondern nur um möglichst treu und in möglichst würdiger Weise versinnlicht zu werden [3]). Zwar findet man zu Ende des 13 und zu Anfang des 14 Jahrh. eine sehr merkbare Tendenz, die christlichen Legenden als künstlerische Motive aufzufassen. Ich meine natürlich die rein formellen Bestrebungen des Niccolo Pisano, des Cimabue und des Duccio. Dies war aber nur eine zufällige Strömung, welche bald und vollständig der mit der Zeitrichtung mehr übereinstimmenden Kunst Giovanni Pisano's und Giotto's weichen musste. — Nimmt man aber Rücksicht auf das *poetische Interesse* und die *Darstellbarkeit* der Aufgaben selbst, so muss man anerkennen, dass ausser Giovanni *kein zweiter Künstler einen so entscheidenden Einfluss auf die Ausbildung der christlichen Legenden zu künstlerisch brauchbaren Motiven ausgeübt hat, wie Giotto.*

Noch zu Anfang des 13 Jahrh. war die italienische Kunst auch in

---

[1]) *Förster:* Beiträge, S. 150.

[2]) Ders.: Gesch. d. ital. Kunst, II, S. 260.

[3]) Die Kunst wurde im 14 Jahrh. noch nicht als ein Ausdrucksmittel der künstlerischen Persönlichkeit aufgefasst, und die Formbildung Giotto's konnte darum so viel leichter für die ganze Periode fast ebenso typisch werden, als die byzantinischen Formen es vor ihm gewesen waren. Er hatte den Ausdruck für die Zeitrichtung so genau getroffen, dass seine Nachfolger wenig Bedürfniss zu Veränderungen und Weiterbildung fühlten. — S. auch weiter unten, S. 22.

der Auffassung der Gegenstände völlig arkaistisch. Das Göttliche in seiner übermenschlichen Unzugänglichkeit glaubte man nicht durch verklärt menschliche, sondern nur durch abnorme Formen düsterer Steifheit abbilden zu können. Es leuchtet ein, wie trefflich die byzantinische Formensprache dieser Anschauungsweise angepasst war. Die religiöse Gefühlsströmung aber, welche, von Assisi ausgehend, die Gemüther des 13 Jahrh. mit sonderbarer Stärke beherrschte, zog die transcendenten Gegenstände des Glaubens in die Herzen der Menschen selbst hinein. Ohne an göttlichem Charakter zu verlieren wurden sie weit mehr als vorher menschliche Ideale. Dieser Veränderung entspricht eine neue Auffassung der Aufgaben. Denn von nun an waren die Legenden nicht mehr blosse dogmatische Gegenstände eines von Ehrfurcht erfüllten Glaubens, sondern, künstlerisch betrachtet, Schauspiele, wo menschliche Gedanken und Gefühle, von der Freude bis zur Verzweiflung, ihre reinsten Ausdrücke fanden. Das Dogma wurde Poesi, die stereotyp gewordenen Darstellungsformen lebendige Vorstellungen. Dass das Göttliche hierbei keine Beeinträchtigung erlitt, sondern im Gegentheil erst jetzt durch die menschliche Hülle hervorzuschimmern begann, davon ist die veredelte Auffassung des Gekreuzigten ein charakteristisches Beispiel [1]). Die ganze italienische Kunst des 14 Jahrh. war sittlich ernst und hochpathetisch. Nie ist das Sublime höher aufgefasst worden [2]). — Diese durchgreifende Reform konnte natürlicherweise nicht das Werk eines Einzelnen sein. Hier ist nicht der Ort die Verdienste der verschiedenen Künstler, welche hierzu beigetragen haben, besonders darzulegen. Es dürfte im Allgemeinen genügen zu sagen, dass Niccolo und vor allen Giovanni Pisano in dieser Hinsicht als die wichtigsten Vorläufer Giotto's anzusehen sind. Ihre Bedeutung als solche ist in der That so gross, dass man mit vollstem Rechte behaupten darf: ohne sie hätte es keinen Giotto gegeben oder wenigstens einen anderen und befangeneren [3]).

In Giotto's Darstellungen der himmlischen Dinge trifft man doch hier und da leise Nachklänge der arkaistischen Auffassung des Göttlichen. Der heil. Franciscus z. B. starrt in seiner Verklärung, Assisi, Unterkirche, in steifer Unzugänglichkeit vor sich hin. Auch die Mutter in den Madonnenbildern trägt noch mehr den Charakter einer feierlichen und strengen Himmelskönigin als den einer milden Mutter (obgleich schon Cimabue mit Glück seinen Madonnen milde Anmuth zu verleihen gesucht hatte). Im grossen Madonnenbilde Giotto's, Florenz, Akademie, theilt das Kind in herkömmlicher Weise, ernst und ohne Naivität [4]), den Segen aus.

Nichts ist natürlicher, als dass die veränderte Auffassung der Gegenstände einen bestimmenden Einfluss auf die ganze Kunst ausübte. Nicht

[1]) S. weiter unten, S. 14.

[2]) Eine interessante Parallele zwischen der französischen und der italienischen Auffassung eines transcendenten Gegenstandes, bei *Didron:* Iconographie chrétienne, S. 283 286.

[3]) *Burckhardt:* a. a. O., S. 310.

[4]) S. weiter unten, S. 16.

mehr mit dem dürftigen und conventionellen Bezeichnen, dem Aneinanderreihen von Figuren zufrieden, wollte man darstellen, erzählen. *Giotto ist auch vor Allem Erzähler*, und er erzählt mit echt epischer Einfachheit und Anschaulichkeit. Er sucht die Wirkung seiner Bilder so ausschliesslich *innerhalb* der Aufgaben, dass man sagen kann, der Künstler verschwinde um die Erzählung selbst sprechen zu lassen. Daher kommt die unvergleichliche Unmittelbarkeit derselben. So erklärt, darf man sich nicht darüber wundern, dass Zeitgenossen nicht Bilder, sondern die Gegenstände selbst zu sehen meinten [1]).

Das Streben die heil. Legenden möglichst sprechend und lebendig zu vergegenwärtigen führte nothwendigerweise zur Beobachtung des wirklichen Lebens. Das menschliche Leben, obgleich noch an und für sich kein Gegenstand der Darstellung, strömt von jetzt an in die Kunst hinein. Der Künstler knüpft nämlich durch einfache, frisch aus dem Leben gegriffene Züge, gleichsam wie durch Beispiele, seine Erzählung an die Erfahrung seiner Beschauer an. Zwar findet man auch in den Bildern des früheren Mittelalters einige Versuche in dieser Richtung. Allein diese sind doch nur als Ausnahmen zu betrachten, und das künstlerische Unvermögen hatte alles bei der Absicht bleiben lassen. Die eigentliche Entwickelung beginnt wiederum mit dem grossen Niccolo um in Giotto zu culminiren. Einige Darstellungen des letzteren, wie die der Geburt Maria's und des Täufers, sind durch dergleichen Nebenmotive wirkliche Genrebilder geworden. Hierbei ist jedoch zu bemerken, dass Giotto in dieser Hinsicht, wie überall wo möglich der Tradition folgt. Manches aus diesem ungeheuren Reichthum an Zügen, welche uns durch ihre Wahrheit frappiren, ist sehr alt: so die Wäscherinnen in den Geburtsscenen und die Ohnmacht der Madonna in der Kreuzigung. — Auf diesem Wege führt Giotto mit grösster Naivität auch allerlei Alltägliches in die heil. Legenden ein. So das schläfrige Erwachen des Dieners im Traume des Bischofs von Arezzo, S. Croce, und das Unbehagen der neugeborenen Maria bei der Reinigung ihres Gesichts, Arena. Man hatte damals ganz andere Begriffe vom Trivialen, als jetzt. Um den Leichengeruch bei der Auferweckung des Lazarus zu bezeichnen, lässt Giotto einen unter den Anwesenden sich die Nase zuhalten (auch dieses Motiv war herkömmlich). Christus drückt in der Krönung Maria's, S. Croce, mit den beiden Händen die Krone aufs Haupt der Jungfrau (s. die Taf., B. 13).

Die byzantinischen Künstler nahmen ihre Zuflucht zu zahlreichen Inschriften und Schriftrollen [2]). In Italien, wo solche weit weniger benutzt wurden, musste man den Vorgang durch die Darstellung selbst zu verdeutlichen suchen. In den Bildern Giotto's kommen Inschriften nur bei rein allegorischen Figuren vor. Einige von den Medaillonfiguren in der Arena und in den Ornamentstreifen der Unterkirche zu Assisi halten

[1]) *Boccaccio:* Decamerone, G. VI, N. 5.

[2]) S. die Hermeneia (ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς oder das Handbuch der Malerei vom Berge Athos, Uebers. von *G. Schäfer*).

Schriftrollen in den Händen (was im 14 Jahrh. keine Seltenheit ist); ebenso (ausnahmsweise in den eigentlichen Bildern) auch die Prophetin in der Darbringung Christi im Tempel (herkömmlich).

Die Energie des Erzählens, worin Giotto selten übertroffen worden ist, erzielt er durch die starke *Concentration der Handlung*, durch das *Ineinandergreifen der Einzelmotive* und durch das *Weglassen von Allem, was nicht zur Verdeutlichung des Erzählten dient* [1]). Jede Figur bekommt ihren eigentlichen Werth nur durch ihren Zusammenhang mit dem Inhalte der Erzählung [2]). Alles ist durch die Handlung motivirt. Ein Beispiel wird die Ueberlegenheit der neueren Darstellungsweise über die ältere verdeutlichen. Giotto und sein älterer Zeitgenosse, Cavallini, haben beide die Darbringung Christi gemalt, Giotto in der Arena zu Padua und in Assisi, Unterkirche, Cavallini in S. Maria in Trastevere. Beide haben die altherkömmliche Aufstellung der Figuren benutzt. Bei Cavallini stehen aber diese handlungslos und ohne gegenseitiger Beziehung auf einander, jede für sich ihre vorgeschriebene Function vollziehend. Joseph streckt die Tauben hervor, ohne dass jemand sie annimmt, Simeon thut ebenso mit dem Kinde. Die Madonna zeigt nur mit dem Finger auf den kleinen Jesus, die Prophetin Anna gegen den Himmel. Das Kind sitzt ganz ruhig auf den Händen Simeons und betrachtet ihn [3]). Bei Giotto dagegen blickt Simeon inspirirt in die Höhe (in Assisi); in der Arena schaut er ernst, bedeutungsvoll den kleinen Jesus an. Der Knabe wendet sich mit echt kindlicher Furcht von dem bärtigen Greise ab und der Mutter zu, welche lächelnd ihre Hände gegen ihn streckt. Nur die Prophetin hat in der Arena ihre herkömmliche Geberde beibehalten (in Assisi, Unterkirche, wo die Darstellung mit mehreren Figuren bereichert ist, macht sie zwei Männer auf das Kind aufmerksam). Die Ausführung der Bilder Cavallini's und Giotto's ist nur durch ein Jahrzehnt getrennt, und doch liegt zwischen ihnen die grösste, künstlerische Reform, die jemals in einem Menschenalter durchgeführt worden ist.

Besonders wichtig für die Erzählung ist die *Rolle der Anwesenden*. Sie sind nämlich keine gleichgültigen Nebenfiguren mehr, welche ebenso gern ausgelassen werden könnten. Sie erklären und verstärken durch ihre die Handlung gleichsam ackompangirenden Geberden, wie Reflexe wesentlich die Wirkung derselben. Dobbert vergleicht sie mit dem Chore in der antiken Tragödie. Wenn sie nicht anders ihre Theilnahme zeigen, so machen sie z. B. einander und dadurch auch den Beschauer auf den Hergang aufmerksam.

---

[1]) In der Arena ist sogar oft das Gebäude, wo die Handlung vorsichgeht, nur durch einen Theil (z. B. die Kirche durch den Altar) representirt.

[2]) In ähnlicher Weise hat auch jedes Bild seine volle Bedeutung nur im Zusammenhange mit dem ganzen Cyklus.

[3]) Die Beschreibung der Hermeneia stimmt hiermit ziemlich überein. Doch wird der heil. Simeon nach dem griechischen Malerbuche von Jesus gesegnet. Die Prophetin zeigt auf den letztgenannten und die Madonna streckt (wie auch bei Giotto und in der älteren Darstellung dieses Gegenstandes, Schule Cimabue's, in Assisi, Oberkirche) gegen ihn die Hände aus.

Als ganz besonders eigenthümliche Beispiele einer solchen, ackompangirenden Rolle können die fliegenden Engelchen angeführt werden, welche jubelnd die Freude über die Geburt und klagend die Trauer über den Tod Christi aussprechen (s. die Taf. B. 4).

Der Ursprung dieser für die giotteske Kunst so charakteristischen Engelchen (Halbfiguren) ist nicht schwer nachzuweisen. Sie waren von Alters her in der Kreuzigung in Gebrauch (auch in der Geburt, obgleich nicht fliegend). Allein erst bei den unmittelbaren Vorgängern Giotto's in Assisi, Oberkirche, ist dieses Motiv in der Kreuzigung und Pietà vollständig entwickelt. — Geflügelte Engelköpfe sind dagegen in der italienischen Kunst des 14 Jahrh. noch ziemlich selten; bei Giotto nur in den Ornamentstreifen, Assisi, Unterkirche, Vierung (s. die Taf. B. 11).

Zu bemerken ist noch *die echt malerische Rollenvertheilung Giotto's.* Der Maler kann nicht, wie der Dichter, die verschiedenen Momente eines Gefühls bei einer einzigen Figur schildern. Er muss dieselben auf mehrere vertheilen. Hierin ist Giotto Meister. Die Himmelfahrt des Johannes, S. Croce, kann davon als Beispiel dienen (s. die Taf. B. 8). Denn die Momente des Nichtwissens, der Verwunderung, des Nachdenkens und des Erstaunens beim Wahrnehmen des Wunders sind hier in wahrhaft genialer, obgleich auch mittelalterlich naiver Weise auf verschiedene Personen vertheilt und neben einander dargestellt. — In ähnlicher Weise ist der Schmerz in der Pietà, Arena, variirt, von der Resignation der zwei älteren Männer und der milderen Klage der Frauen bis zum leidenschaftlichen Ausbruch der Engelchen und des jungen Johannes (s. die Taf. B. 18).

Ueberhaupt bedeutet das Nebeneinander im Raume oft Nacheinanderfolgen in der Zeit, und dies nicht nur in den ganzen Cykeln, sondern auch in einzelnen Bildern. So z. B. im Gelübde der Keuschheit, wo der ganze Process der mönchischen Reinigung in Scenen von links nach rechts dargestellt ist. Ebenso naive Anakronismen sind das Zusammenführen zweier Scenen in ein Bild oder das Wiederholen einer Figur in demselben Bilde (z. B. der kleine Jesus in der Geburt, s. die Taf. B. 3).

Auf dieser Weise wurden die heil. Legenden malerisch darstellbar. Giotto stellte sich vor, welche Eindrücke die in denselben beschriebenen Ereignisse den Anwesenden verursacht haben müssten, machte diese Eindrücke durch Geberden und Mienen äusserlich sichtbar und übersetzte so in echt künstlerischer Weise die Worte der Legenden in Bild.

Dass so hochideelle Aufgaben, wie die christlichen, wenn man sie vollständig in Bildern auszudrücken sucht, sich doch nicht mit nur rein künstlerischen Mitteln begnügen können, ist natürlich. Ohne jeden künstlerischen Werth sind solche *Symbole,* wie z. B. eine Hand im Himmel, welche die Gegenwart Gottes bezeichnet, der Schädel Adam's unter dem Kreuze Christi und über demselben der Pelikan, welcher seine Jungen mit eigenem Blute nährt; so auch die Apathie Joseph's bei der Geburt Christi, welche sein Verhältniss zum Kinde andeuten soll. Diese Motive sind übrigens (vielleicht mit Ausnahme des Pelikans) herkömmlich. — Aber auch in dem rein *Allegori-*

schen, welches in der Kunst des 14 Jahrh. einen so bedeutenden Raum einnimmt, bemerkt man das energische Streben Giotto's den Inhalt auszusprechen. Denn auch diese abstracten Gedanken bleiben nicht stets völlig künstlerisch ungeschmolzen, indem nämlich Giotto dieselben gern in entsprechende Handlung übersetzt und durch aus dem Leben geholte Züge begreiflich zu machen sucht. Das Gelübde der Armuth (s. die Taf, B. 17) ist davon ein charakteristisches Beispiel [1]). Und wo Solches nicht möglich ist, erfindet er neue und sinnreiche Attribute und Functionen, welche zwar oft künstlerisch so viel als nichtig sind.

Die Bilder Giotto's sind im Verhältnisse zu den älteren sehr figurenreich. Auch wo die herkömmliche Aufstellung der Hauptfiguren beibehalten ist, ist die Composition gewöhnlich mit einer Menge von Nebenfiguren bereichert. Dabei ist überall eine klare Ueber- und Unter-ordnung durchgeführt. Die Figuren machen sich auf verschiedene Weise, je nach ihrer Bedeutung für die Erzählung, geltend; die Hauptfiguren schon durch ihren Platz. — In einigen Bildern nimmt die Formation des Bodens in unverhüllter Weise an der Verdeutlichung des Verlaufes Theil. Wo nämlich die hinteren Figuren von grösserer Bedeutung sind, sind die vorderen (oft sitzend oder knieend) gleichwie eine Stufe niedriger gestellt. Beispiele: die Auferweckung des Lazarus, Arena, die Allegorie der Armuth, Assisi, die Geburt Christi, Arena und Assisi (s. die Taf. B. 17 u 3). In den zwei letztgenannten Bildern sind diese Figuren aus demselben Grunde kleiner, als die hinteren. —

Die Composition Giotto's ist gewöhnlich reliefähnlich einfach. So viel als möglich sind die Figuren in einem Plane und auf derselben Horizontallinie im Vordergrunde aufgestellt. Die Gruppen und die Handlung werden (mit seltenen Ausnahmen, z. B. die Darbringung der Jungfrau im Tempel, Arena) rechtwinklich gegen den Beschauer exponirt, und die Figuren rühren sich beinahe stets in mit der Wandfläche parallelen Plänen. In den bewahrten Bildern Giotto's findet man keine einzige Figur, welche sich entschieden gegen den Beschauer nähert oder gegen die Tiefe des Bildes hin entfernt. — Wohl wird mit diesem Compositions-grundsatze die grösstmögliche Klarheit beabsichtigt und gewonnen. Allein derselbe steht auch in natürlichem Zusammenhange mit den mangelnden perspectivischen Einsichten der Zeit. Giotto, der kühne Reformator und der grösste künstlerische Genius jenes Zeitalters, richtete sich mit weiser Mässigung nach der Nothwendigkeit und verstand dieselbe sogar in einen Vortheil zu verwandeln.

Obgleich ihm an künstlerischem Können weit nachstehend, zeigen seine Nachfolger nicht eine ähnliche Selbstbeherrschung. Als Beispiel kann die eben genannte Darbringung der Jungfrau angeführt werden. Giotto's Composition ist wohl für ihn nicht ganz typisch (die Handlung geht ungewöhnlicherweise schief gegen die Tiefe des Bildes und längs einer Treppe hinauf); sie ist aber doch musterhaft einfach und würdevoll, — und zwar zu einfach für seine Nachfolger. Taddeo Gaddi, S. Croce, Cap. Baroncelli, erfand näm-

[1]) S. die Erklärung des Bildes bei *Dobbert:* »Giotto«, S. 13.

lich eine neue, wo der Chorschrank Giotto's in eine gothische Kirche, die Treppe in eine reiche Treppenterasse verwandelt ist. Mit viel äusserlichem Pomp wird die kleine Maria empfangen. Die Unmittelbarkeit der Erzählung ist aber dabei völlig verloren gegangen, und auch war das technische Können Taddeo's einer so complicirten Aufgabe gar nicht gewachsen. Trotzdem wurde gerade diese Composition und nicht die von Giotto im 14 Jahrh. das Muster für die folgenden Darstellungen dieses Gegenstandes.

Die reliefähnliche Aufstellungsweise machte es leicht für Benedetto da Majano die Compositionen Giotto's zu der Franciscus-legende in wirklichen Reliefs zu benützen. — Durch dieselbe übte Giotto auch einen wohlthuenden Einfluss auf die Plastik seiner Zeit aus. Der mit Scenen und Figuren überladene Reliefstyl der pisaner Bildhauer wurde entschieden verlassen und eine einfache Compositionsweise eingeführt. Giotto selbst gab in den Reliefs auf dem Campanile, Florenz, das Beispiel.

Beinahe stets ordnet Giotto, in Uebereinstimmung mit der Concentration der Erzählung, seine Composition streng concentrisch, d. h. die Nebenfiguren wenden sich gegen den moralischen Mittelpunct des Bildes. Da die Figuren so viel als möglich in einem Plane aufgestellt sind, drückt sich diese *Concentration der Aufstellung* schon in einer verhältnissmässig sehr grossen Menge von Profilköpfen aus. Giotto zeigt dabei starke *Vorliebe für Symmetrie.* Wo eine oder zwei Figuren die Hauptträger der Handlung oder des Leidens sind, stellt er sie gern in die Mitte des Bildes und die Nebenfiguren mehr oder weniger symmetrisch zu den beiden Seiten. Eine solche Symmetrie benützt er nicht nur in Representationsbildern, sondern oft auch für biblische und legendarische Darstellungen. Diese Tendenz tritt klarer hervor in den späteren Bildern (S. Croce und Assisi, Unterkirche), als in den früheren (Arena und Franciscus-cyklus, Assisi, Oberkirche). — Eine Folge dieser Aufstellungsweise ist auch, dass *der der Erzählung innewohnende Contrast* kräftig hervortritt. So z. B. in der Verleugnung des heil. Franciscus, S. Croce, der Zorn des Vaters und die Demuth des Sohnes (s. die Taf. B. 7), in der Feuerprobe, ebenda, die feste Entschlossenheit des Heiligen und die Furcht der mohammedanischen Priester. In Assisi, Oberkirche, wo der Sultan nicht in der Mitte, sondern äusserst zur Rechten sitzt, tritt der erwähnte Contrast nur unvollständig hervor.

Ausfüllen des Raumes: Bei rechtwinkligen Flächen, wo die Figuren meistens auf derselben Höhe stehen, verursachte dies keine besondere Schwierigkeit. Der obere Theil wurde gewöhnlich mit Architektur, landschaftlichen Hintergründen oder fliegenden Engelchen (Geburt, Kreuzigung und Pietà) gefüllt. In Padua sind doch Architektur und Landchaft meistens nur dürftig, als Schauplatz angedeutet. In Florenz und Assisi (auch im Franciscuscyklus) spielt dagegen namentlich die erstgenannte eine bedeutende Rolle. So z. B. wird ein grosses Feld über einem Fenster in Assisi (Unterkirche, Heimkehr des jungen Jesus) durch eine ganze Stadt mit Mauern, Kirchen, Thürmen und Häusern gefüllt. Wie grosses Gewicht Giotto auf das harmonische Ausfüllen der Flächen legte, beweisen die Gelübde in Assisi, Unterkirche, welche in dreieckige Felder hineinzucomponiren waren. Die rechten Winkel der

Dreiecke sind durch fliegende Engel, Architektur u. s. w. gefüllt, die spitzigen durch *schief stehende Figuren*[1]) (s. die Taf. B. 17). Zu bemerken ist auch, wie die halbkreisförmige Lunette der Verleugnung des heil. Franciscus durch ein Gebäude in perspectivischer Untersicht gefüllt ist (s. die Taf. B. 7).

Die Wirkung der giottesken Composition beruht, in formeller Hinsicht, auf der klaren und einfachen Aufstellung der Figuren, auf dem symmetrischen Contrast der Gruppen und dem harmonischen Ausfüllen der Flächen. Solche grosse, den Aufriss der Composition beherrschende Linien und Figuren, welche zu den Reizen der Renaissance-kunst zählen, findet man nur ausnahmsweise, und auch da gewöhnlich sehr befangen, in den Bildern Giotto's (z. B. die Pyramidal- und Kreis-linien in der Pietà, Arena, und in der Auferweckung Drusiana's, S. Croce, wo auch einige, gegen den Apostel convergirende Linien ihn als den moralischen Mittelpunct des Bildes bezeichnen). — Die Köpfe der Figuren stehen gewöhnlich ziemlich in einer Linie, welche oft ungefähr die Mittellinie des Bildes ist.

Nach diesen allgemeinen Bemerkungen sind noch die einzelnen Compositionsformen Giotto's zu erwähnen. — Eine sehr starke Concentration ohne Symmetrie kommt in der Pietà, Arena, und in der Untersuchung der Stigmata des heil. Franciscus, S. Croce, vor. Die Anwesenden wenden sich von allen Seiten gegen den todten Körper hin. Die vorderen Figuren knien oder sitzen, um den vollen Blick auf die hinteren zu gewähren. Diese Form ist aus einer älteren entwickelt, welche z. B. in der Pietà, Assisi, Oberkirche, und im Tode der Jungfrau auf dem Dombilde Duccio's (Siena) vorkommt, wo nämlich die Nebenfiguren alle hinter dem Körper und zu den beiden Seiten desselben aufgestellt sind. Eine Uebergangsform bildet die Untersuchung der Stigmata, Assisi, Oberkirche, wo der ungläubige Girolamo allein vor dem todten Franciscus kniet. — In der Auferweckung des Lazarus, Arena, sind die beiden Hauptfiguren, Christus und Lazarus, wohl wie gewöhnlich in Profil gegen einander gewendet; sie stehen aber auf eine Entfernung von einander. Die Aufmerksamkeit der Anwesenden (Anbetung und Staunen) ist zwischen ihnen getheilt und das Ganze durch die gebietende Geberde Christi verbunden. Diese Anordnung ist übrigens aus älteren Darstellungen desselben Gegenstandes entlehnt[2]). In ähnlicher Weise ist auch die Auferweckung Drusiana's, S. Croce, componirt. — In einigen Bildern ist die Hauptfigur oder Hauptgruppe auf die eine Seite gestellt, wodurch ihre Bedeutung den Uebrigen gegenüber kräftig hervorgehoben wird. Beispiel: Anbetung der Könige (Arena und Assisi). Diese Form war auch vor Giotto, besonders für denselben Gegenstand oftmals benützt. — In anderen Bildern sitzen die Figuren in zwei Reihen hinter einander. Die der vorderen Reihe wenden die Rücken gegen den Beschauer. So z. B. im Abendmahle, Arena.

[1]) Irgend einer unter den unmittelbaren Vorgängern Giotto's hatte in der Decke der Oberkirche aus demselben Grunde sogar die Architektur in sehr auffallender Weise schief gezeichnet.

[2]) S. z. B. *Gravina*: Il Duomo di Monreale.

Auch diese, übrigens steife und unglückliche Compositionsform ist nicht neu. Wir finden sie z. B. in der Oberkirche zu Assisi, Ausgiessung des heil. Geistes. — Wo ein Zug dargestellt wird, wie in der Flucht nach Egypten, Arena und Assisi, Unterkirche, zieht derselbe, die Hauptfiguren in der Mitte, dicht im ersten Plane über das Bild vorbei.

Eine besondere Aufmerksamkeit verdienen die Anordnung der Apostel im jüngsten Gerichte, Arena, und die Composition der Allegorie der Armuth, Assisi, weil hier *die verkürzte (concave) Kreisform als Grund für die Aufstellung* wohl zum ersten Male auftritt. Die Ovallinie des erstgenannten Bildes finden wir später und in consequenter Entwickelung bei Fra Bartolommeo (jüngstes Gericht, S. Maria nuova, Florenz) und Raffael (Perugia, S. Severo, und endlich in der Disputà, Vatikan) wieder. — Die Figuren der Allegorie sind in Form eines in Verkürzung gesehenen, griechischen Omega's (Ω) geordnet (s. die Taf. B. 17). Die mystische Vermählung geht im Hintergrunde vor sich; die an den Kreis gestellten Engel wenden sich gegen diese Scene hin, und im Vordergrunde, auf den Flügeln des Omega's, finden sich einige Nebenmotive von gewöhnlicher, giottesker Art. Nirgends zeigt sich das Können Giotto's in symmetrischer Anordnung so glänzend als hier. Erst die grossen Renaissancemeister haben ihn in dieser Hinsicht übertroffen. So viel kunstreicher auch die Composition der „Schule von Athen" aufgebaut ist, so zeigt sie doch im Grundrisse gewisse Ähnlichkeiten mit derselben des zwei Jahrhunderte älteren „Gelübdes der Armuth". — Auch in der „Majestät", Arena, ist die Perspective bei der Aufstellung zu Hülfe genommen. Zu den beiden Seiten von Christus sind nämlich Engelreihen symmetrisch in Form zweier, in starker Verkürzung gesehener Kreissegmente geordnet.

Die volle Naivität der Zeit hinsichtlich der Perspective tritt dagegen in der Krönung Maria's, S. Croce, uns entgegen. Da sind nämlich die Heiligen (auf den Seitentafeln) streng symmetrisch in parallelen Reihen geordnet, jede hintere Reihe ein wenig über die vorstehende erhoben. (Die grossen Paradies-darstellungen des 14 Jahrh., Bargello und S. Maria novella, Florenz, machen durch ähnliche Anordnung einen ganz tapetenartigen Eindruck). Die Hauptfiguren sind grösser als die übrigen. Auch diese Form ist nicht neu. Man findet sie schon auf den römischen Mosaiken in S. Prassede und S. Paolo fuori le mura; in 13 Jahrh., Assisi, Oberkirche, Chorabside. — Nicht weniger naiv ist die Vision des Johannes auf Patmos, S. Croce, componirt; die Visionsbilder sind nämlich in einen Halbkreis um den schlafenden Apostel geordnet.

Die Figuren des grossen Ceremonien-bildes in Rom[1]) waren in zwei Reihen über einander gestellt: der Papst mit dem Clerus (symmetrisch) auf einer Gallerie, das Volk in zwei Gruppen auf dem Boden gegen den Papst gewendet.

---

[1]) *E. Müntz:* Bonif. VIII et Giotto, Abbild. einer alten Zeichnung nach dem ganzen Bilde.

Die übrigen Bilder Giotto's nähern sich mehr oder weniger zu diesen Typen, oder habe ich keine bestimmte Form für die Aufstellung finden können. Eine freie, malerische Composition konnte man damals noch nicht mit Vortheil benutzen. Doch macht Giotto hier und da Versuche in dieser Richtung, vornehmlichst wohl, weil die Aufgaben ihm anders schwer oder unmöglich zu behandeln schienen. Beispiele: die Geburts-scenen (s. die Taf. B. 3), Vertreibung, Opfer und Traum Joachim's, Arena. u. s. f. —

So tiefgreifend auch die Reform Giotto's war, so darf man sie doch nicht als voraussetzungslos betrachten. Er entwickelte überall das Gute, welches er bei seinen Vorgängern puppenhaft gebunden vorfand, zu voller Consequenz und Leben. Das Unbrauchbare sonderte er ab und ersetzte es durch Neues. Die Compositionsformen, früher nur gedankenlos reproducirte Schemata, treten erst bei Giotto mit voller Klarheit, als bewusste, künstlerische Absicht hervor. — Die reliefähnliche Aufstellungsweise ist sehr gewöhnlich auch in vorgiottesken Malereien; sie ist nothwendig und natürlich für arkaistische Kunstepochen. Ebenso wenig war die Symmetrie dem früheren Mittelalter fremd. Sie war aber nicht nur die Grundlage für die harmonische Anordnung der Bilder; sie war eine Fessel geworden, worin die künstlerische Freiheit und das Leben völlig erstickte. Die eine Hälfte des Bildes ist oft nur das Spiegelbild der anderen[1]. — Das ganze Mittelalter hindurch findet man architektonische oder landschaftliche Hintergründe, obgleich sehr selten und sehr befangen. In den vorgiottesken Malereien, Assisi, Oberkirche (besonders im rechten Querschiffe), ist eine gesteigerte Vorliebe für Architektur deutlich wahrnehmbar. Erst bei Giotto aber wurde auch das Abschliessen der Composition durch landschaftliche oder architektonische Hintergründe zu einem künstlerischen Grundsatz erhoben.

Die Vorliebe für symmetrische und mit der Wandfläche parallele Aufstellung der Figuren im Vordergrunde der Bilder, für wohl abgewägten Contrast der Massen und für architektonische Hintergründe wurde Gemeingut der späteren italienischen Kunst. Für das Ganze 14 Jahrh. war Giotto Lehrmeister. Doch wurden seine Grundsätze von seinen Nachfolgern selten mit solchem Einklang von Ordnung und Freiheit benutzt. Wo die erstere hervortritt, wird sie gewöhnlich von Steife begleitet. Wo die Freiheit überwiegt, geht oft die Concentration der Handlung, die Klarheit der Aufstellung nnd der Contrast der Massen verloren. — Die grossen florentiner Meister des 15 Jahrh., Masaccio, Angelico und Ghirlandajo, gaben den Compositionsformen Giotto's eine neue Entwickelung, welche in Raffael culminirt, ohne doch ihren Ursprung zu verleugnen. —

Schon sehr früh im Mittelalter hatten sich bestimmte Darstellungsformen für gewisse biblische Gegenstände ausgebildet, welche über ganz Europa ohne grosse Veränderungen wiederholt wurden. Man findet z. B. eine frappante Uebereinstimmung zwischen den mittelalterlichen Bildern in

---

[1]) S. *J. P. Richter:* Die Mosaiken von Ravenna, S. 52.

Italien und den Vorschriften der Hermeneia. Zu Ende des 13 Jahrh. begann aber in Italien mit der grossen, künstlerischen Reformarbeit überhaupt *eine Entwickelung der Motive und Compositionen, welche sich mit beispielsloser Consequenz durch mehr als zwei Jahrhunderte fortsetzte.* In der Regel bemühte sich nämlich jeder Künstler das Ueberlieferte, ohne willkürliches Streben nach Originalität, auszubilden. Im Folgenden will ich bei einigen der wichtigsten Gegenstände nachzuweisen suchen, in welchem Grade Giotto in dieser Entwickelungsarbeit theilgenommen hat. Vergleicht man seine Bilder mit den früheren Malereien, so scheint der Fortschritt in der That auch in dieser Hinsicht ausserordentlich gross. Ein Vergleich mit den pisaner Bildhauern lehrt aber, dass er die Ehre desselben mit ihnen theilen muss. Er erscheint jetzt hauptsächlich als der Vollender dessen, was sie begonnen haben.

In den meisten Darstellungen aus der Bibel benutzte Giotto die herkömmliche Aufstellung der Hauptfiguren. Für das Martyrium des Apostel Petrus, Rom, S. Pietro, Flügel des Altarwerkes, die Pietà und die Himmelfahrt Christi, Arena, kann man in der Oberkirche zu Assisi bestimmte Vorbilder aufzeigen, welche er zwar weit übertroffen hat. — Einige Motive, wie die drei Könige bei Herodes, die Ermahnung zur Flucht und die Ecclesia und Synagoga in der Kreuzigung Christi, scheinen von jetzt an zu verschwinden.

Die apokryphische Geschichte der Ältern und der Freier Maria's ist in der Arena zum ersten Mal vollständig behandelt[1]). Doch wurde der Einfluss dieser Bilder nicht so gross, als man erwarten könnte. Sie waren, wie ich schon angedeutet habe, zu einfach um den Nachfolgern Giotto's zu genügen, vielleicht auch von Florenz, dem Centrum der Kunstentwickelung zu entlegen. Wie dem auch sei, sicher ist, dass nicht diese, sondern die weit reicheren, obgleich in geistiger Wirkung weit schwächeren Compositionen Taddeo's in S. Croce, Florenz, im 14 Jahrh. für die Darstellung dieser Gegenstände massgebend wurden. Ausnahmen sind doch die *Begegnung Joachim's und Anna's*, deren Anordnung Taddeo reproducirte, und die *Vermählung Maria's* welche schon „mit allen den Zügen ausgestattet ist, die auch später dabei wiederholt wurden"[2]).

In der *Verkündigung Maria's* hatte man früher die Jungfrau bei der Botschaft erschrocken sich zurückziehend dargestellt. So findet man sie auch in den Giotto zugeschriebenen Bildern in Assisi, Unterkirche und Padua, Santo[3]). In der Arena aber scheint die Annunziata kniend und würdevoll der Verkündigung zuzuhören. Allein erst Fra Angelico nahm diese tiefere Auffassung wieder auf. Im 15 Jahrh. betonte man aber gewöhnlich mehr als Giotto die Demuth der Annunziata.

Christi Geburt (Arena und Assisi, Unterkirche): Giotto hat die her-

---

[1]) *Schnaase:* a. a. O., S. 362.

[2]) Ebenda, S. 364.

[3]) S. auch *Vasari:* a. a. O., S. 311.

kömmlichen Nebenmotive: den apatischen Joseph, die Wäscherinnen (nur in Assisi), die Thiere, die Engel und die Botschaft an die Hirten, beibehalten; dabei doch die Composition wesentlich verbessert. In den Malereien dieses Gegenstandes aus dem 13 Jahrh. liegt nämlich die Mutter, übernatürlich gross in der Oeffung einer Höhle und in einer unbequem gebogenen Stellung, widersinnig von oben gesehen[1]) ohne irgend eine Theilnahme für das Kind zu zeigen. So noch bei Cavallini (S. Maria in Trastevere) und in Assisi, Oberkirche (s. die Taf. B. 1). Giotto: Unter einem leichten Dache, was von nun an die Regel wird, liegt Maria, perspectivisch richtig von der Seite gesehen. In der Arena legt sie vorsichtig und mit Hülfe einer Dienerin das Kind in die Krippe, in Assisi (s. die Taf. B. 3) hält sie dasselbe lächelnd in ihren Händen. Das Nebenmotiv der singenden und anbetenden Engelchen ist reich und anmuthsvoll entwickelt. Allein schon Niccolo Pisano hatte mit der herkömmlichen Composition gebrochen. Die Mutter liegt aber noch bei ihm theilnahmslos und von oben gesehen. Sein Sohn Giovanni war der erste, der sie perspectivisch richtig liegen liess und ihr eine mütterliche Rolle gab. Sie hebt nämlich (Pistoja, S. Andrea und Pisa, Dom) den Schleier von dem schlafenden Kinde ab (s. die Taf. B. 2) und betrachtet es mit Zärtlichkeit. — Das Nebenmotiv der Wäscherinnen hat Giotto nicht besonders anmuthig aufgefasst. Auch in der Geburt Christi wird nämlich das Gesicht des Kindes gereinigt. Ganz reizend erscheint die Scene doch bei Cavallini und Giovanni Pisano: zwei junge Mädchen, von welchen das eine Wasser in eine Schale giesst, während das andere, mit dem Kinde auf dem Schoosse, den Wärmegrad des Wassers mit der Hand prüft (auch diese Variation war herkömmlich[2]).

Die das Kind anbetende Madonna wurde im 15 Jahrh. (besonders durch Fra Filippo) ein sehr geliebtes Motiv[3]), welches die eigentliche Geburt bald zu Vergessenheit brachte. Aus dem 14 Jahrh. kenne ich nur eine Darstellung dieses Gegenstandes, nämlich ein Bild in der Akademie zu Venedig, n:o 16, dem Niccolo Semitecolo zugeschrieben. Hier ist die Scene mit der Anbetung der Könige verbunden. — Unter den kleinen, früher Giotto, jetzt Taddeo Gaddi zugeschriebenen Bildern in der florentiner Akademie findet man einen Versuch in dieser Richtung. Maria kniet bei der Krippe und hebt den Schleier vom Christ-kinde ab; Joseph und Hirten anbetend. — Etwas ähnliches in der Hermeneia[4]).

Flucht nach Egypten (Arena und Assisi): das alte Motiv des sich beim Vorbeiziehen Christi neigenden Baumes[5]) hat Giotto in Assisi beibe-

[1]) Dass hier Liegen und nicht Sitzen gemeint wird, beweisen die ganz ähnlichen Stellungen des schlafenden Bischofs von Arezzo, Assisi, Unterkirche, Langhaus (Franciscus-cyklus), der sterbenden Maria im Chore der Oberkirche, ebenda und des sterbenden Alexius in S. Clemente, Unterkirche, Rom.

[2]) S. *Dobbert:* Ueber den Styl Nicc. Pisano's, S. 38. Ueber die Entstehung des Bademotivs, ebenda S. 81.

[3]) *Hettner:* a. a. O., S. 63.

[4]) *Hermeneia*, S. 173.

[5]) Ebenda, S. 176, Anm.

halten. Man findet dasselbe früher z. B. auf den Bronzethüren Bonnani's, auf dem Relief Giovanni Pisano's (Dom zu Pisa) und später noch bei Bernardino Luino (Saranno) wieder.

Eigenthümlicherweise hat Giotto die herkömmliche, wiedersinnige Darstellungsweise der *Taufe Christi* beibehalten. Christus steht nämlich in einer von Wasser erfüllten, im Durchschnitt gesehenen Grube (Jordan).

Taddeo Gaddi (Florenz, Akademie) und im 15 Jahrh. Fra Angelico (Florenz, S. Marco) versuchten auf verschiedenen Wegen die Schwierigkeit zu lösen. Taddeo liess Christus (von Hinten gesehen) in untiefem Wasser knien, Angelico stellte ihn auf das Ufer des Jordan, welcher hinter ihm über das Bild herüberfliesst. Endgültig wurde die Composition zum ersten Mal vielleicht von Verocchio (Florenz, Akademie) festgestellt. Der Jordan ist hier in eine Quelle verwandelt.

Auch das *Abendmahl* (Arena) macht durch Giotto keinen Schritt vorwärts. Wie gewöhnlich ist der Moment gewählt, da Judas, nach dem missverstandenen Matthäustexte[1]) zugleich mit Christus seinen Bissen in das Salz taucht. Das nicht minder unglückliche Motiv: Johannes am Busen des Heilandes ist ebenso traditionell.

Mit besserem Grunde könnte man von Fortschritten in der Behandlung dieser Aufgabe von Taddeo sprechen. Denn in S. Croce, Refectorium, hat er, wohl nicht zum ersten Mal überhaupt[2]), aber zum ersten Mal mit Vortheil die Anordnung der Figuren, Christus in der Mitte hinter einem langen Tische und nach herkömmlicher Weise Judas allein vor demselben, benutzt. — Auch hat er, wie es scheint ganz ausnahmsweise vor neuerer Zeit, in den kleinen Bildern, Florenz, Akademie, den Augenblick dargestellt, da Judas sich behufs seines Verrathes entfernt.

Vor dem 15 Jahrh. existirte in Italien noch keine bestimmte Compositionsform für diesen Gegenstand. Erst nach Andrea del Castagno (Florenz, S. Apollonia) wurde die von Taddeo ausgebildete Anordnung als typisch anerkannt.

In der *Kreuzschleppung* (Arena), wo schon der Moment gewählt ist, da der Zug aus dem Stadtthore heraustritt (wie noch bei Raffael und Dürer), geht Christus allein in der Mitte, trägt selbst sein Kreuz und wendet sich gegen seine klagende Mutter, welche von einem Henker zurückgestossen wird. Diese Motive kehren gewöhnlich in den späteren Darstellungen desselben Gegenstandes aus dem 14 Jahrh. wieder. Allein auch hier begnügte man sich nicht mit der Einfachheit Giotto's. Im Hintergrunde malte man gern eine ganze Stadt mit zahlreichen Zuschauern auf der Mauer. Der Zug selbst wurde mit einer Menge von Figuren, u. a. auch Reitern vermehrt, u. s. f. — Das Nebenmotiv Veronica mit dem Schweisstuche erscheint erst viel später. Von späterem Datum ist auch der unter der Last des Kreuzes zu Boden sinkende und sich mit der Hand stützende Christus, ebenso wie

---

[1]) *Dobbert:* „Giotto" S. 27; s. übrigens *Hettner*; a. a. O., S. 70.

[2]) *Woltmann*: a. a. O., Fig. 75. *Dobbert*; Ueb. d. Styl. Nicc. Pisano's, S. 79.

Simon, der Cyrener, welcher ihm das Kreuz von den Schultern nimmt (Raffael, Dürer) [1]).

Kreuzigung (Arena und Assisi): Composition und Nebenmotive herkömmlich. Links die ohnmächtige Maria, die heil. Frauen und Johannes; rechts die Verloosung der Kleider (Arena, in Assisi kniende Franciscanermönche), der heil. Hauptmann Longinus und die sich grämenden Juden; in der Luft klagende Engelchen, von welchen drei das aus den Wunden fliessende Blut aufsammeln. Zum erzten Male ist wohl doch die Madonna bis zu Boden gesunken (dasselbe kehrt noch, in vollendeter Form bei Daniele da Volterra, Kreuzabnahme, Rom, S. S. Trinità de' Monti, wieder). Wichtiger ist aber die neue, veredelte Auffassung des Grundmotivs. Statt des asketisch hässlichen, mit ausgebogenem Körper hängenden, in tiefstem Elend gestorbenen Christus stellte Giotto einen Typus auf, wo nicht so viel das Leiden, als die Güte und Milde des Heilandes betont wird (s. die Taf. B. 4 u. 6). — Zwar hatte schon Niccolo auf der pisaner Kanzel einen Ansatz in dieser Richtung gemacht. Trotzdem gelangte die alte Auffassungsweise auf den Kanzeln in Siena und in Pistoja (Giovanni Pisano) wieder zur Geltung.

Befestigung der Füsse: Schon bei Niccolo Pisano (Lucca, S. Martino; Pisa, Baptisterium; Siena, Dom) findet man die Füsse des Gekreuzigten über einander mit einem Nagel befestigt, eigenthümlich unbequem aber, die Ferse des rechten Fusses über den linken gedreht [2]). In giottesker Weise schon bei Giovanni (Pistoja, 1301). Ein Crucifix in einem der früheren Bilder des Franciscus-cyklus, Assisi, Oberkirche (n:o 4), zeigt noch die Füsse in der älteren Weise neben einander befestigt; ein ähnliches in n:o 22, ebenda, ist dagegen schon giottesk. — Vor Giotto war es Sitte die Finger Christi steif ausgestreckt zu zeichnen. Bei und nach ihm sind sie dagegen etwas eingezogen.

Die *Pietà* (Arena) ist ohne Zweifel das beste Beispiel, wie Giotto das Tragische in der Passionsgeschichte aufzufassen und darzustellen vermochte. Wohl hatten die früheren Künstler einen Ausdruck für das grenzenlose Leiden Christi und für den ebenso grenzenlosen Schmerz der christlichen Menschheit über seinen Tod gesucht. Allein gerade diese Masslosigkeit führte zu Unnatur und carricaturmässigen Uebertreibungen. Bei Giotto tritt der Schmerz eben darum so greifend hervor, weil derselbe gemässigt durch die edle Würde der äusseren Erscheinung durchschimmert. Und so viel auch die Grossmeister der Renaissance, wie Fra Bartolommeo, Andrea del Sarto, Perugino und Raffael (Zeichnung im Louvre[3]), seine Composition in formeller Hinsicht verbesserten, so blieb er doch in der tragischen Wirkung derselben unübertroffen.

---

[1]) So ist doch die Kreuzschleppung auch in der Hermeneia (S. 203), beschrieben. Ist wohl dieses tiefgedachte Motiv griechischen Ursprunges?

[2]) Ebenso auf einem goldenen Crucifixe aus dem Ende des 13 Jahrh., abgeb. in Gazette des Beaux-Arts, 1878, S. 549. Diese Befestigungsweise scheint auch den französischen Crucifixen nicht fremd gewesen zu sein, s. z. B. *Viollet-le-Duc:* Dictionn. de l'Architecture, IV, S. 442. — S. auch die Taf. B. 5,

[3]) Abbild. in *Dohme:* Kunst u. Künstl., II, 2, S. 93.

Nach Giotto wurde die Darstellung mit einem etwas sentimentalen Nebenmotive: die Vorzeigung der Nägel, bereichert; z. B, Giottino, Florenz, Uffizien, n:o 7; kommt noch bei Perugino (Pal. Pitti) vor.

Der todte Christus, aufrecht (bei Giotto auf den Predellen der Krönung Maria's, S. Croce, und des Altarbildes in Bologna) war im 14 Jahrh. ein gewöhnlich nur für Predellen und Gräber benutztes Motiv. Manchmal wurden Maria und Johannes, bisweilen auch andere Heilige hinzugefügt. — Im 15 Jahrh. benutzte man dasselbe oft auch in selbstständigen Bildern (ausnahmsweise schon 1365, Giovanni da Milano, Florenz, Akademie).

Die eigentliche Grablegung, welche nicht unter den bewahrten Bildern Giotto's vorkommt, war doch schon im 14 Jahrh. ein ebenso wichtiger Gegenstand der Darstellung als die Pietà.

In dem *jüngsten Gerichte* (Arena)[1]) machen sich die grossen Eigenschaften Giotto's: dramatische Erzählung und Concentration der Motive nicht mit gewöhnlicher Energie geltend. Das kolossale Gemälde ist noch vorwiegend ein handlungsloses Representationsbild. Giovanni Pisano hatte doch einige Jahre früher mehr dramatisches Leben in seiner Darstellung dieses Gegenstandes auf der Kanzel in Pistoja (1301 vollendet) zu entwickeln verstanden. — Die Action des Richters ist noch, nach herkömmlicher Weise, eine doppelte geblieben: die Rechte streckt er offen gegen die Seligen, die Linke verwendet, gegen die Verdammten. Die Einheit und Verständlichkeit der Geberde ist damit vernichtet (ein Fehler, der doch erst in dem berühmten Gerichte zu Pisa, Camposanto, corrigirt wurde). Die Fürbitten Maria's und des Täufers hat Giotto weggelassen. Die Apostel sitzen würdevoll, aber theilnahmslos auf ihren Thronen (obgleich sie schon bei Giovanni das Schauderhafte des Herganges durch ihre erregten Geberden veranschaulichen). Die Scheidung der Seelen wird nur symbolisch durch das Kreuz ausgeführt (in den älteren, byzantinischen Darstellungen des Gerichtes in Torcello und Formis, wie auch bei Niccolo und Giovanni, stiessen Engel die Verdammten in die Hölle; doch findet man eine wirkliche Scheidung erst in dem erwähnten Bilde in Camposanto zu Pisa). Als einen Mangel kann man noch bezeichnen, dass die Verdammten nicht in dem eigentlichen Gerichte, sondern nur in der zwar damit eng verbundenen Hölle vorkommen. Dadurch ist die Symmetrie und der wirksame Contrast gegen die Seligen verloren gegangen. Unter den letztgenannten findet man keins von den naiv schönen Motiven, welche schon bei Giovanni vorkommen und welche später Fra Angelico in seinem grösseren Gerichte, Florenz, Akademie, zu lieblichen Idyllen ausbildete. Dem wichtigen Motive der Auferstehung ist ein sehr untergeordneter Platz angewiesen. Die Todten steigen auch nicht, wie auf den Kanzeln in Siena und Pistoja erschrocken, bebend oder leidenschaftlich anflehend, sondern nur betend aus ihren Gräbern. Die Hölle ist von mittelalterlichen Grausamkeiten, zum grössten Theil ohne künstlerischen Werth, gefüllt. Auch sind ei-

[1]) Nachdem das Untenstehende schon geschrieben war, kam mir das Buch Dr. *P. Jessen's*: Die Darstellung des Weltgerichts bis auf Michelangelo, Berlin 1883, zu Händen. Für die ganze Geschichte des fraglichen Motivs weise ich zu dieser interessanten Monographie hin.

nige, künstlerisch so viel als nichtige Motive aus der byzantinischen Kunst beibehalten. So der Feuerstrom, das Verhüllen der Sonne und des Mondes und die hierarchische Eintheilung der Seligen.

Nichts desto weniger bezeichnet das Bild eine wichtige Stufe in der Entwickelung dieses Motivs. Es ist in der Malerei der erste Versuch das Gericht als eine künstlerische Einheit darzustellen. Die schematische, lineäre Eintheilung der Wandfläche ist weggefallen (dies war zwar schon in den pisaner Reliefs geschehen); die Seligen scheinen sich vom Boden zu erheben und feierlich, von der Madonna geführt, gegen ihren Heiland zu schweben, die Verdammten stürzen in die Hölle hinab (ein treffliches Contrast-motiv, welches doch erst Michelangelo wieder aufnahm und ausbildete): der Richter selbst starrt nicht mehr (wie noch bei Andrea Tafi, Florenz, Baptisterium) in das Leere hinaus, sondern wendet sich einladend gegen die Seligen. Die Geberde ist wohl noch (aus Worttreue gegen Matthäi 25 Cap. 34 und 41) getheilt, aber doch nicht mehr das stereotype Ausschlagen mit den Armen (s. die Taf. B. 19 u. 20). — Trotzdem, und wenn man nicht die formelle Composition beabsichtigt, worin Giotto zwar ein grossartiges und epochemachendes Werk geschaffen hat, so darf man behaupten, dass Giovanni Pisano die Aufgabe ungleich besser gelöst hat. Dass Giotto hier ausnahmsweise einen Rückschritt machte, kann man sich nur dadurch erklären, dass er von einem im Voraus bestimmten Programme gebunden war.

Oben habe ich schon von dem Arkaistischen in den *Madonnenbildern* Giotto's gesprochen. Doch beginnt schon das Kind kindliche Instincte zu zeigen [1]). So auf der Tafel in der Brera (Milano), wo der kleine Christus seine Mutter liebkost und auf der Predella des Altarwerkes in S. Pietro (Rom), wo er seine Finger säugt. — In dieser Richtung ging die Entwickelung des Motivs. In den Madonnenbildern des 14 Jahrh. sieht man oft den Knaben mit Vögeln spielen. Auch die Madonna selbst wird freundlicher und mehr mütterlich. Allein erst im 15 Jahrh. vermochte man sich von der herkömmlichen, feierlichen Steife zu befreien. Es war besonders Fra Filippo, der die Aufgabe zum Motive für die lieblichste Familien-idylle verwandelte [2]).

In den *Franciscus-bildern* tritt die Schöpferkraft Giotto's in voller Grösse uns entgegen. Hier galt es nämlich nicht mehr das Ueberlieferte zu verbessern und zu beleben, sondern etwas ganz Neues zu erfinden [3]).

---

[1]) Es existiren auch vorgiotteske Versuche in dieser Richtung; s. z. B. *Cav. e Cr.:* a. a. O., S. 290, Anm.

[2]) *Hettner* hat in seinen „Italienischen Studien" u. A. auch die Geschichte dieses Motivs gegeben; S. 62. Er glaubte doch, dass die oben erwähnte Tendenz nach Natürlichkeit ganz vereinzelt und erst bei einigen der späteren Giottisten merkbar wird.

[3]) Es ist sehr zweifelhaft, ob der Styl Giotto's so schnell und so vollständig sich hätte entwickeln können, wenn der junge Reformator nicht in der Franciscuslegende einen Gegenstand gefunden hätte, wo das damalige Zeitleben darzustellen war, und welchen die herkömmliche Kunstsprache noch nicht mit ihren conventionellen Formen gestempelt hatte.

Denn der alte Franciscus-cyklus in der Unterkirche zu Assisi (Giunta Pisano? [1]), wovon noch einige Reste vorhanden sind, konnte ihm sicher zu gar keinem Nutzen sein. Die eigentliche Entwickelung dieser Motive beginnt also erst mit dem grossen Cyklus in der Oberkirche, und sie treten schon in S. Croce so vollfertig uns entgegen, dass den folgenden Künstlern, welche die Franciscus-legende behandelt haben, nichts mehr zu verbessern übrig blieb. Denn so hoch auch z. B. Ghirlandajo (Florenz, S. Trinità) über Giotto in realisticher Wiedergabe der Natur stehen mag, in packender Erzählung des Verlaufes hat er ihn nicht einmal annähernd erreicht.

[1]) *Cavalc. e. Cr.:* a. a. O., S. 255.

Geberdensprache und Zeichnung.

Giotto suchte vor Allem die *Ausdrucksfähigkeit* der Formen. Die Natur wurde überhaupt nur so weit nachgebildet, als zu diesem Zwecke nöthig war. Die äussere Wahrscheinlichkeit musste überall den ideellen Forderungen der Erzählung weichen. Die Consequenz, mit welcher diese typisch idealistische Auffassung durchgeführt ist, giebt dem Style Giotto's eine Logik, einen einheitlichen Charakter, der denselben zu einer der interessantesten Erscheinungen der gesammten Kunstgeschichte macht.

Die Absicht Giotto's konnte darum nicht so viel die Charakteristik der Figuren, der Individuen selbst sein, als deren Stellungen, Bewegungen, Geberden und Mienen als *Reflexe des Seelenlebens*. Auch ist er in dieser Hinsicht kaum jemals erreicht worden. Mit gleicher Leichtigkeit scheint er die verschiedensten Seelen-zustände und Bewegungen zu schildern (am wenigsten doch die feineren, weiblichen Gefühle [1]). Mit den einfachsten Mitteln erzielt er überall den intensivsten Ausdruck. Man könnte aus seinen Bildern eine reiche Scala von *Gefühlstypen, Maxima von Ausdruck,* zusammenzustellen. Und nicht nur die einfachen, grossen Gefühle, sondern auch zufällige und complicirte Seelenregungen versteht er mit packender Wahrheit wiederzugeben. So z. B. das schläfrige Erwachen des Dieners im Traume des Bischofs von Arezzo (S. Croce). Er staunt die Erscheinung an, ohne sich davon eine klare Vorstellung machen zu können.

Der Intensität der Gefühle und der Energie ihrer Ausdrücke ungeachtet herrscht auch in der Geberdensprache Giotto's eine hohe *Mässigung.* Die Figuren bleiben gewöhnlich ganz ruhig stehen. Heftige Geberden kommen nur bei den allerhöchsten Leidenschaften vor (z. B. Johannes und die Engelchen in der Pietà, s. die Taf. B. 18). Die Beine werden nur in der Hölle (jüngstes Gericht) stärker bewegt. Auch der Oberkörper bleibt öfterst ruhig. Eine leise Biegung und die Stellung des Kopfes ist gewöhnlich genug. Das Uebrige machen die Arme und die Hände. Burckhardt sagt treffend, dass die Hände in den Bildern Giotto's zu sprechen scheinen. Nicht ganz so wichtig ist die Mimik. Fra Angelico z. B. benützt in weit höherem Grade dieses Ausdrucksmittel. Auch hier aber giebt Giotto das Hauptsächliche, klar und überzeugend. Bei den stärksten Seelenregungen sind die Ausdrücke der Gesichter sehr gespannt (s. die Taf. B. 18), hier und da beinahe

[1]) *Woltmann:* a. a. O., S. 429.

Grimassen (z. B. "Ira" in der Arena). Oft ist doch seine Mimik wunderbar fein und gefühlvoll (z. B. im Gesichte des Johannes in der Himmelfahrt), stets aber intelligent und lebendig, nie affectirt und süsslich (wie oftmals bei den Sienesern)[1]).

Hier ist nicht nöthig besonders hervorzuheben, dass die Entwickelung der Geberdensprache in engstem Zusammenhange mit der gesammten im Anfange des vorigen Abschnittes erwähnten Reform steht. Um aber die volle Bedeutung des Fortschritts zu verstehen, müssen wir wieder einen Rückblick auf die Kunst bis auf die Mitte des 13 Jahrh. werfen.

Die mittelalterliche Verfallskunst zeigt in den Geberden dieselbe geistige Armuth wie auch in anderen Hinsichten. Die wenigen Bewegungen, welche noch auf das Seelenleben zurückdeuten sollen, sind nicht typisch nur; sie sind stereotyp (s. oben, S. 4). Äusserst selten findet man Züge von unmittelbarer Naturbeobachtung. Die Geberden sind automatähnlich mechanisch und scheinen beinahe nie als Resultate geistiger Processe. — Ein bedeutendes Hinderniss sowohl für die Entwickelung der Handlung als für die Ausdrucksfähigkeit der Geberden war sicher die beliebte Anwendung der Dreiviertel-ansicht[2]). Auch bei Seitenbewegungen sehen nämlich die Figuren aus dem Bilde heraus, was ihnen eine widersinnig verdrehte Haltung giebt und die Bedeutung ihrer Geberden vollständig vernichtet. Schon in den ravennatischen Mosaiken kommen solche verdrehte Seitenbewegungen reichlich vor und später das ganze Mittelalter hindurch bis auf Giotto's ältere Zeitgenossen: Pietro Cavallini, Jacopo Torriti, und Gaddo Gaddi: Krönung Maria's, s. die Taf. B. 14, im Dome zu Florenz und noch in seinen Mosaiken an der Innenseite des Portikus in S. Maria Maggiore, Rom; so auch in der Oberkirche zu Assisi, besonders im linken Querschiffe (z. B. in der Anbetung des Lammes). Eben dasselbe gilt dem schablonenmässigen Parallelismus in den Bewegungen, welcher besonders in den Representationsbildern (z. B. die 24 Ältesten in den römischen Mosaiken und in der eben erwähnten Anbetung in Assisi) sehr gewöhnlich ist.

Gegen das Ende dieser sterilen Periode vollständiger Verwilderung beginnt doch ein Streben nach Ausdruck immer merkbarer zu werden. Für heftig erregte Gefühle, der asketischen Zeitrichtung gemäss besonders Leiden und Schmerz, deren Ausdrücke leichter zu beobachten und nachzubilden waren, erfand man eine Menge von Geberden, welche doch meistens hässlich

[1]) Ich muss mich hier nur auf Andeutungen beschränken. Auch ist der geistige Ausdruck in den Bildern Giotto's ganz vorzüglich von Kunstforschern, wie *Schnaase*, *Burckhardt* und *Dobbert* behandelt.

[2]) Etwas Ähnliches kommt noch bei Giotto in der Stigmatisirung des heil. Franciscus (Assisi, Oberkirche; S. Croce und Paris, Louvre) vor. Der Serafim und der Heilige wenden sich halb gegen einander, halb gegen den Beschauer, welches zu perspectivischen Unmöglichkeiten führt. (Diese Composition wurde doch typisch für das ganze Jahrhundert). Natürlicher ist dagegen die Anwendung der Dreiviertel-stellung in Representationsbildern, (z. B. die Heiligen in Madonnenbildern), was auch im 14 Jahrh. gewöhnlich ist.

übertrieben und verfehlt waren (s. oben, S. 14). Wie grob dieses Streben und wie gross das künstlerische Unvermögen war, das zeigen noch die Crucifixe der früheren Hälfte des 13 Jahrh., wo z. B. das Leiden oft dadurch bezeichnet wird, dass die Augen in starkem Winkel gegen einander stehen [1]. Noch in den Schularbeiten Cimabue's, Assisi, Oberkirche, sind vor Allem die Passionsgeberden ausgebildet. Sie sind aber keine Automatbewegungen mehr, sondern sprechen oft den Schmerz mit grosser Wahrheit und Kraft aus. Zwar sind andere wieder verfehlt und brutal, so z. B. die Geberde Abraham's im Opfer Isaak's, s. die Taf. B. 15. In dem Franciscuscyklus, ebenda, ist der geistige Ausdruck so überraschend reich und ergreifend (schon in der Krippenscene (Bild 13) der bedingungslose Glaube der Gemeinde), dass man kaum ein geringeres Talent als Giotto selbst als Urheber annehmen kann. — Die Entwickelung begann doch auch in dieser Hinsicht eigentlich schon durch Niccolo Pisano (besonders in der Kanzel zu Siena) und als der wichtigste unter den Vorläufern Giotto's muss auch hier ohne Zweifel sein Sohn Giovanni genannt werden.

Traditionelle Geberden: Die italienische Kunst zeigt in der Geberdensprache eine ähnliche Consequenz der Entwickelung, als in Motiven und Compositionen. Schon sehr früh im Mittelalter wurden allmählich gewisse Bewegungen als typische Ausdrücke für gewisse Gefühle (besonders Passionsgefühle) angenommen. (Mehrere waren sogar für die ganze christliche Kunst gemeinsam). So mechanisch und geistlos sie auch reproducirt wurden, waren sie doch meistens ursprünglich richtig beobachtet, übrigens für die damaligen Leute bekannt und verständlich. So war z. B. das Heben der einen Hand als Ausdruck für Verwunderung (oder für Theilnahme überhaupt) wahrscheinlich die allgemeinste Geberde im ganzen Mittelalter und wurde gewöhnlich in stereotypster Weise benutzt, z. B. noch Maria in der Verkündigung, Assisi, Oberkirche, und die Hirten in der Geburt, ebenda (s. die Taf., B. 1). Eine andere Geberde, welche man Jahrhunderte hindurch verfolgen kann, ist die für Ueberraschung und Schreck: Zurückziehung des Oberkörpers nebst dem Heben der Hände. Man findet sie schon im 6 Jahrh. (Ravenna, S. Apollinare nuovo, Verleugnung Petri) und noch bei Andrea del Sarto (Verkündigung Maria's, pal. Pitti) und Raffael (Bestrafung des Ananias). Ein drittes Beispiel ist die sehr gewöhnliche Geberde für Trauer (oder Nachdenken): das Halten der einen Hand (oder der beiden gefaltet) unter die Wange.

Giotto benutzte die traditionellen Geberden, wie er die traditionellen Compositionen benutzte. Er verbesserte sie und gab ihnen eine tiefere Bedeutung. Die erstgenannte der eben angeführten Geberden z. B. wurde zu einer ganzen Reihe von Variationen der Stärke und der Bedeutung nach ausgebildet (einige in der Himmelfahrt des Johannes, s. die Taf. B. 8). Die

[1] Dasselbe Hülfsmittel war auch ausserhalb Italiens im Gebrauch; s. z. B. ein altes Crucifix, Abbild. bei *Viollet-le-Duc:* Dictionnaire de l'archit., IV, S. 447.

zweite findet man z. B. im Tode des heil. Franciscus, S. Croce. Auch die letztgenannte ist nicht selten in den Bildern Giotto's (z. B. Crucifix und Kreuzigung, Arena; noch bei Perugino: Pietà, pal. Pitti). Auf dem Crucifixe in Ognisanti, Florenz, heben Maria und Johannes die gefalteten Hände gegen das Kinn, so auch Johannes in der Kreuzigung, Assisi (s. die Taf. B. 4), eine ebenfalls herkömmliche Variation derselben Geberde. (Später findet man sie noch bei Mantegna, Raffael (Johannes in der Grablegung [1]) und Perugino (Pietà) wieder). Die Verbesserung Giotto's der Geberde Christi im jüngsten Gericht ist schon, S. 16, erwähnt. In "noli me tangere", Arena, schlägt Christus, beim Zurückweichen das rechte Bein in eigenthümlicher Weise über das linke. Auch diese Bewegung war herkömmlich in den Darstellungen desselben Gegenstandes (z. B. in Monreale [2]) und blieb es ebenso im 14 Jahrh. (sogar noch bei Fra Angelico, Florenz, S. Marco). — Von seinen nächsten Vorgängern hat Giotto ganz deutlich gewisse Geberden entlehnt. Einige Figuren in seiner Pietà z. B. erinnern direct an entsprechende in der Pietà zu Assisi, Oberkirche. So das Weib (links) mit erhobenen Händen und der Mann (rechts) mit resignirt gesenkten und gefalteten (diese beiden Geberden kommen noch in der Pietà Perugino's vor). Die heftige Bewegung des Johannes, s. die Taf. B. 18 (und einer der Mütter im Kindermorde, Assisi): vorgebogener Körper mit zurückgeworfenen Armen, kommt auch bei Niccolo Pisano (Kanzel in Siena, Kindermord) vor. Dasselbe gilt der stechenden Bewegung der Soldaten im Kindermorde. Und wie Giotto ohne Bedenken herkömmliche Geberden reproducirte, so wiederholte er auch gern in verschiedenen Bildern solche, die er einmal gut gefunden hatte, z. B. das Verbergen des Gesichts in den Mantel, das Herunterreissen der Kleider von der Brust (z. B. das Engelchen rechts in der Kreuzigung, Assisi; s. die Taf. B. 4), das Kratzen der Wangen mit den Fingern und das Raufen der Haare mit beiden Händen (Passionsgeberden, wahrscheinlich alle, die letztgenannte sicher herkömmlich) [3]). —

Einem modernen Auge scheint die *Naturwiedergabe* Giotto's äusserst primitiv. Seinen Zeitgenossen aber war gerade dies das Allermerkwürdigste in seiner Kunst [4]). Solche Urtheile sind stets nur relativ. Allein durch seine Rückkehr von den herkömmlichen, conventionellen Formen zu der Natur wurde er der Vater der italienischen Malerei. Er verwandelte dadurch, wie Cennini [5]) sagt, die Malerkunst "vom griechischen in's lateinische" (d. h. italienische). — In dem unbefangenen Naturstudium ist ihm wieder

[1]) Raffael's Zeichnung im Louvre.

[2]) *Gravina:* Il Duomo di Monreale.

[3]) Die später so beliebte Geberde für demuthsvolle Andacht: über die Brust in Kreuzform gelegte Hände nebst leiser Neigung des Kopfes, war zu Giotto's Zeit noch nicht in Gebrauch. Doch kommt sie schon in Bildern aus dem 14 Jahrh. (z. B. im jüngsten Gerichte, Pisa, Camposanto) vor.

[4]) *Dobbert:* a. a. O., S. 3.

[5]) Il libro dell, arte, Cap. I.

Giovanni Pisano vorangegangen. Er war es, der in seinen Werken allererst aus voller Ueberzeugung die grossen Lehren predigte, deren Consequenzen Giotto zog und der Malerei anpasste. Doch muss man sich Giotto mehr als einen jüngeren Geistesverwandten als einen Schüler des grossen Bildhauers denken. Ihre Bahnen laufen parallel. Denn gewiss behauptet Vasari mit vollem Recht, dass Giotto Schüler der Natur und nicht anderer genannt zu werden verdient.

Von der Naturwiedergabe Giotto's sagt Förster: „Ausgebildeter ahmte man die Natur schon vor ihm nach; allein er ahmte sie gar nicht nach; er erforschte ihr Leben, ihre Gesetze und deren Wirkungen, er fasste sie auf und aus seinem frischen Gedächtnisse schuf er sie nach. Daher ihre Lebendigkeit und ihre Eigenthümlichkeit".

Dieses *Suchen* der Gesetze, *des Allgemeingeltenden*, welches bei Giotto sicher weit mehr instinctiv als systematisch war, wurde im 15 Jahrh. mit ausserordentlicher Sorgfalt und völlig wissenschaftlich betrieben (Lionardo's Malerbuch ist davon ein sprechendes Zengniss) und stellte die Maler der grossen Zeit in Italien beim Schaffen und Ausführen so frei und suverän über die Zufälligkeiten des Modells, wie sie sonst nur ausnahmsweise nach antiker Zeit gewesen sind.

Die Anwendung des Modells in der Kunst des 14 Jahrh. war, nach ihrem ganzen Charakter zu beurtheilen, wahrscheinlich eine sehr geringe. Die Zeichnung Giotto's eignete sich ohne Zweifel weit besser zur Wiedergabe von Vorstellungsbildern als von Naturgegenständen. Es sind nämlich nur einfache grosse Linien, welche das Ganze, die Formen im Allgemeinen wiederzugeben beabsichtigen, in schärfstem Gegensatze zu den genauen Contouren der Maler des 15 Jahrh. Das Uebrige ist mehr angedeutet als ausgeführt.

Das überwiegende Malen aus dem Gedächtnisse war aber eine von den Ursachen, warum die Kunst des 14 Jahrh. so durchgehend von Giotto abhängig wurde. Allein das Uebergewicht der Vorstellungsarbeit bei einfacher Technik gab auch den Genien dieser Zeit eine ungewöhnliche Freiheit und ermöglichte ihre ungeheure Production.

Dass doch der angehende Maler zu fleissigem Zeichnen nach der Natur angehalten wurde, geht aus Cennini hervor. Dessenungeachtet enthält sein Buch auch reichlich Vorschriften, wie man sich über die Schwierigkeiten der Naturwiedergabe helfen soll, Vorschriften, welche oft die grösste Naivität bezeugen, die aber mit den Malereien des 14 Jahrh. völlig übereinstimmt.

Die Stärke und Genauigkeit der Vorstellungen Giotto's muss sehr gross gewesen sein. Wie die Compositionen wie in einem Gusse geschaffen scheinen, so auch die einzelnen Figuren. Unter den hunderten, welche in seinen noch erhaltenen Bildern vorkommen, bemerkt man nie ein mühevolles Zusammenfügen einzeln gedachter Glieder. Die Absicht spricht sich wie von selbst in ihnen allen aus [1]).

---

[1]) *Förster:* Gesch. d. ital. Kunst, II, S. 260.

Die Zeichnung Giotto's ist nicht schön, sie besitzt aber eine imponirende Würde und aristokratische Noblesse, eine ruhige, monumentale Haltung, welche derselben Verwandtschaft mit der Linienführung Masaccio's und der späteren Renaissancemeister giebt. Nichts desto weniger ist sie nicht völlig frei von arkaistischer Gebundenheit. Sie ist etwas steif in ihrer Abstractheit, entbehrt Formenschwung, wie die Composition rytmischen Einklang der Linien (s. oben, S. 8). Schon im Vergleich mit seinem Zeitgenossen Duccio bietet er dem Auge sehr wenig Schmeichelndes dar. — Ueberhaupt können die künstlerischen Bestrebungen Giotto's nicht von seinen sittlichen getrennt werden. Die Anmuth mancher von seinen Figuren liegt auch mehr in Ausdrucke als in der Form. Und wie er das Gute durch die Würde der äusseren Erscheinung auszudrücken suchte, so stellte er das Böse in voller Hässlichkeit, ohne irgend eine Versöhnung der Kunst dar. Die Teufel sind dadurch vollständige Carricaturen geworden [1]).

Die *Vernachlässigung des Individuellen* macht sich in den meisten Figuren kund. Sie sollen nur allgemeine Typen für ihr Alter, Geschlecht, Stand u. s. w. sein. Wohl machte die Porträttirkunst durch Giotto einen wichtigen Schritt vorwärts. Er war auch der erste, welcher zu seiner Zeit lebende Personen als Anwesende in legendarische Darstellungen oder als Selige in das jüngste Gericht einführte (eine nachher sehr beliebte Sitte), und wo besonderes Gewicht darauf liegt, versteht er treffliche Charakterköpfe zu geben. So z. B. das scharfe Profil des Judas im Verkaufe Christi, Arena, und vor Allem die Beduinen- und Fellahs-typen in der Feuerprobe, S. Croce (in S. Croce individualisirt er am Meisten). Solche Ausnahmen heben aber die allgemeine Tendenz um so viel stärker hervor. Die Gesichter Giotto's sind nämlich gewöhnlich einander so ähnlich, dass man sich einzelner unter ihnen nur mit Schwierigkeit erinnern kann. Es sind unindividualisirte Idealtypen, nicht unangenehm, aber auch nicht schön, ohne irgend ein besonderes Interesse, wenn man vom Ausdrucke absieht. Abwechselung als bewusste Absicht spielt in der Kunst des 14 Jahrh. eine sehr unwesentliche Rolle.

> Hierin bildet Giotto wieder einen Gegensatz zu den Renaissance-malern. Lionardo sagt in seinem Trattato [2]), „Die Gesichter so zu machen, dass sie einander gleich sehen, ist die grösste Versündigung bei einem Maler".

Die byzantinische Ovalform des Kopfes ist verlassen und eine eckigere eingeführt. Der Hinterkopf ist oft wenig entwickelt. Haar und Bart sind nicht, wie bei den früheren Malern perückenähnlich, unförmlich gross und holzartig hart, sondern leicht und lockig. Das Gesicht ist ziemlich gerade. Die herkömmlichen Runzeln in den Stirnen der Greise sind verschwunden. Die Augen, statt wie früher geschwungen und mit langem Ueberschnitt, sind oft stark geschlitzt und von geraden Linien begrenzt.

[1]) *Burckhardt:* a. a. O., S. 510.
[2]) Cap. 178 (Quellenschr.).

Die gebogene Nase der byzantinisirenden Maler ist in eine lange, dünne, von vorn gesehen oft keilförmige verwandelt. Die dreieckige, eingedrückte Nasenwurzel ist verlassen (s. die Taf. B. 13—15, 19—23).

Im grossen Franciscus-cyklus zu Assisi kann man die Entwickelung des giottesken Gesichtstypus verfolgen. Wohl findet man nur wenige Spuren von dem byzantinischen (z. B. die mohammedanischen Priester in der Feuerprobe, welche in S. Croce als Araber gebildet sind). In den s. g. früheren Bildern aber (vom zweiten an gerechnet) trifft man einen neuen Typus, welcher, anfangs plump und roh, allmählig in den völlig giottesken der späteren Bilder übergeht.

Die Mängel dieses Typus wurden von Taddeo Gaddi zu stossenden Fehlern ausgebildet. Langgeschlitzte Augen sind überhaupt im 14 Jahrh. sehr beliebt (kommen schon bei Cimabue, Madonna Rucellai, vor). — Die Nachfolger Giotto's suchten gewöhnlich etwas mehr Abwechselung in den Gesichtern als der Grossmeister selbst. Doch findet man sehr selten das individuell Interessante wirklich getroffen (z. B. einige Charakterköpfe im jüngsten Gerichte von Orcagna, Florenz, S. Maria novella).

Wichtig war diese Veränderung besonders für die *Christus- und Madonnentypen.* — Schon mehrere Jahrhunderte hindurch hatte man Christus abschreckend hässlich gebildet, asketisch düster im Ausdrucke, ohne Gefühl und Intelligenz. So erscheint er noch in der Mosaik Cimabue's im Dome zu Pisa (vom Jahre 1301). Allein sowohl in der Mosaik Filippo Rusuti's, Rom, S. Maria Maggiore, als besonders in dem Christusmedaillon in der Decke der Oberkirche zu Assisi, findet man ein unverkennbares Streben nach formeller Schönheit, welches zwar bei einer gewissen, conventionellen Zierlichkeit stehen geblieben ist. — Wollten aber die früheren Maler durch hässliche Abnormität die Weisheit und Allmacht, d. h. die Göttlichkeit, oder das unendliche Leiden Christi versinnlichen, so suchten sie alle Anmuth in dem Madonnentypus zu concentriren. Man kennt, was Cimabue und Duccio hierin erreicht haben [1]). Doch ist es wieder nicht die volle, freie Schönheit, sondern mehr die schon erwähnte, conventionelle Zierlichkeit, wozu die byzantinischen Formen sich ganz besonders eignen (ich erinnere an modernrussische Andachtsbilder), und welche für die Malerei zu Ende des 13 Jahrh. sehr charakteristisch ist. Die Veränderung Giotto's der beiden christlichen Idealtypen, obgleich an sich völlig identisch, hatte darum ganz entgegengesetzte Wirkungen. Christus wurde in demselben Grade schöner als natürlicher, die Madonna dagegen entschieden unschöner (man vergleiche die Bilder 13 u. 14, 19 u. 20 auf der Tafel).

Doch war auch hier die Macht der Tradition schon früher in der Bildhauerkunst gebrochen. Niccolo hatte nämlich diese geheiligten Typen nach antiken Göttern und Göttinnen, Giovanni nach der Natur umzuformen gewagt (s. die Taf. B. 5a u. 4a). —

---

[1]) Eine der toscanischen ähnliche Verbesserung der beiden Typen findet man auch in Rom gegen das Ende des 13 Jahrh. (die Cosmaten, Cavallini und Torriti).

Cennini giebt im 70 Cap. die giotteske *Proportionslehre* des menschlichen Körpers. Die wichtigste Eigenthümlichkeit derselben ist, dass alle einzelnen Theile und Körpereinschnitte nach Gesichtslängen berechnet sind. Der Mann ist nach Cennini acht und zwei Drittel Gesichtslängen hoch. Das Gesicht wird in drei gleiche Theile getheilt: Stirn, Nase und die Entfernung von der Nase zum Kinn. Die ganze Länge des Mannes ist gleich mit der Breite zwischen den geradlinig ausgestreckten Armen.

Hettner sagt[1]), dass der Einfluss Vitruv's in diesen Regeln unverkennbar sei. Vitruv var doch vor der Renaissance sehr wenig bekannt[2]). Der römische Architekt berechnet auch nicht, wie Hettner behauptet, die Körpertheile nach Gesichtslängen, sondern er dividirt für jedes Mal die ganze Körperlänge mit der Länge der Theile. Der Körper enthält nach ihm zehn Gesichts- und acht Kopflängen[3]).

Frappant ist dagegen die Ähnlichkeit der Proportionslehre Cennini's mit der griechischen in der Hermeneia[4]). Der wichtigste Unterschied ist nur, dass die Hermeneia, ausser den von Cennini gegebenen Massen, dazu die Höhe des Kniees (eine Nasenlänge) angiebt, wodurch der ganze Körper, von den Sohlen bis zum Anfange der Haare neun statt acht und zwei Drittel Gesichtslängen hoch wird. Ist diese Uebereinstimmung eine Folge italienischen Einflusses auf die Kunst des Berges Athos[5]), oder beruht sie auf einer alten, für die byzantinische und die italienische Kunst gemeinsamen Tradition, deren Ursprung in diesem Falle wohl im griechischen Reiche zu suchen sei?

Die italienischen Maler des 14 Jahrh. waren doch gar nicht pedantisch in der Anwendung ihres Canons. Die Proportionen ihrer Figuren sind sehr variirend. Die Figuren Giotto's messen gewöhnlich neun oder wenig über neun Gesichtslängen[6]), Christus in der Pietà hat sogar eine Länge von elf (was doch kaum merkbar ist, weil eine vorsitzende Figur einen Theil des liegenden Körpers verdeckt). Die Seligen im jüngsten Gerichte, untere Reihe, sind dagegen ungemein kurz, sieben bis acht Gesichtslängen. Es scheint als hätte Giotto und die Trecentisten im Allgemeinen mehr nach Augenmass als nach einem Canon gezeichnet. — Die Kinder sind oft nur Erwachsene in verkleinertem Format.

Noch von den Renaissancemeistern wurde der giotteske Canon, mit wenigen Veränderungen, beibehalten. Lionardo rechnet zehn, Vasari neun Gesichtslängen in der Höhe des Mannes. — Nur Alberti suchte die alther-

---

[1]) A. a. O., S. 82.

[2]) *Burckhardt:* Gesch. d. Renaiss., 2 aufl., S. 37; *Voigt:* die Wiederbeleb. d. class. Alterth., I, S. 243.

[3]) *Vitruvii* de Architectura, III, 1 (Rose et Müller-Strübing).

[4]) S. 82.

[5]) Ein deutlicher Einfluss des Trecento soll in der That in alten Bildern auf Athos merkbar sein (*J. P. Richter:* Abendländ. Malerei in den Ländern des Orients, Zeitschr, f. bild. Kunst, 1878).

[6]) Ich habe den Mangel an Messungen auf den Originalen selbst durch ähnliche auf Original-photografien (Alinari und Naya) zu ersetzen gesucht.



kömmlichen Proportionen durch einen neuen, auf den Mittelzahlen einer Menge von Messungen an wohlgebauten Individuen gegründeten Canon zu ersetzen [1]),

Wenn man nur das grosse Ganze, die grossen Verhältnisse und das Gleichgewicht des Körpers beim Stehen, Gehen, Tragen, Schweben u. s. w. beachtet, so kann man sagen, dass die Figuren Giotto's gut gezeichnet sind. Bei so früher Zeit darf man aber kein feineres Gefühl für die organische Correspondenz der Körpertheile und der Linien erwarten. Selbst Giotto konnte keinen guten Akt zeichnen. Die nackten Körper sind noch ziemlich steif, die Umrisse trocken. Man entbehrt die Abwechselung der Hauptrichtungen der Theile und den schönen Schwung der Linien — Reize, welche die Renaissance-meister mit solcher Leidenschaft liebten und so herrlich entwickelten. Die Linien des Gekreuzigten z. B. sind bei Giotto sogar annähernd parallel. Die Brust ist beinahe cylindrisch, der Unterleib flach. Das Detailiren war nicht seine Sache. Er gab die allgemeine Form der Glieder, klar und bestimmt, aber nicht charakteristisch. Die Haut legt sich verhüllend, nicht elastisch hervorhebend über die Muskel. So ist auf alles verzichtet, was einen nackten Körper interessant macht (s. die Taf. B. 4).

Die Naivität der Zeit bezeugt die Bemerkung Cennini's, dass der Mann eine Brustrippe weniger auf der linken Seite als die Frau habe.

Mit dem Verfall der antiken Kunst, dem Triumphe des Nackten, ging die Kenntniss des menschlichen Körpers so gut als vollständig verloren. Die Rohheit der italienischen Crucifixe aus der Zeit vor Niccolo Pisano ist geradezu unbegreiflich. Bei diesem grossen Neuerer findet man aber plötzlich eine Einsicht und Sicherheit in der Behandlung des Nackten, welche für diese Zeit ganz ungeheuer ist und sogar dieselbe Giotto's weit übertrifft. Ein ähnliches Streben findet man auch in der Malerei am Ende des Jahrhunderts. Der Gekreuzigte im linken Querschiffe, Assisi, Oberkirche, zeigt schon einen näher studirten Muskelbau als irgend ein Crucifix Giotto's (s. die Taf. B. 6). Die Malereien der Schule Cimabue's zeigen doch eine Steife in den Bewegungen, welche bei Giotto überwunden ist. So scheinen z. B. Adam und Eva in der Vertreibung aus dem Paradiese, ebenda, wie in vollem Sprung erstarrt zu sein.

Die mittelalterliche Kunst zeigt einen bestimmten Widerwillen gegen das Nackte. Erst in drapirten Figuren entwickelt auch der Styl Giotto's seine Vorzüge. Denn die Draperien wirken durch ihre ruhige Grösse wesentlich mit, den Figuren die imponirende Würde zu geben, wovon oben gesprochen ist. Denn auch bei heftigeren Bewegungen wird die Ruhe der Linien durch die Draperien gerettet. — Der Grundsatz, dem Giotto in seinen Draperien folgte, war dem herkömmlichen ganz entgegengesetzt. Die früheren, byzantinisirenden Maler liebten nämlich den Körper stramm und unbequem umschliessende Mäntel, was bei dem damaligen Kunstvermögen kein Vortheil war. Noch der Mantel der Madonna Rucellai schliesst ganz eng um ihre Formen (mit spitzigem Draperienschluss; bei Giotto enden die Dra-

[1]) Quellenschriften: Lionardo da Vinci, III, S. 199.

perien stets geradlinig). Völlig widersinnig aber war die byzantinische Behandlung des Faltenwurfes. Man ordnete nämlich meistens die Draperien in eine grosse Menge von kleinen, eckigen, quer über die Form und spitzwinklig gegen einander laufenden Falten, welche ebenso wenig dem Gesetze der Schwere gehorchten, als die Körperformen ausprägten (s. die Taf. B. 20). Noch widersinniger war aber die Goldschraffirung in geraden und parallelen Linien, womit man oft die Kleider Christi und der Madonna zierte, und welche die Form und die Ruhe völlig vernichteten (noch bei Cimabue und Duccio). Charakteristische Eigenheiten der byzantinisirenden Drapirungskunst sind noch die völlig sinnlosen, concentrisch geordneten Falten, welche oft auf den Schenkeln der Figuren angebracht sind, der um die Knie gebogene Falten und der flatternde Zipfel des Mantels, Eigenheiten, welche sich die ganze, mittelalterliche Verfallszeit hindurch mit der Stärke einer sclavisch und gedankenlos gefolgten Tradition behaupteten. Die zwei letzteren findet man schon in den ravennatischen Mosaiken und alle drei kehren, obgleich in vermildeter Form, noch bei den unmittelbaren Vorgängern Giotto's wieder (s. die Taf. B. 6, 14 u. 15). Im Gegensatze zu dieser geheiligten Unnatur ordnete Giotto seine Draperien in breiten Flächen und einfachen, natürlichen Falten. Mehr verhüllend als hervorhebend, geben sie nur einen allgemeinen Begriff von dem unter ihnen fungirenden Körper, genug indessen um die Bewegung zu verdeutlichen. Viel zu weit, schwer und faltenarm, um aus der Antike erlernt zu sein, ist die Drapirung Giotto's vielmehr die Frucht umfassender Studien auf absichtlich drapirten Modellen.

Allein, diese Veränderung war ebenso wenig unvermittelt wie die übrigen. Nirgends zeigt sich in der That der Einfluss Giovanni's auf den Styl Giotto's deutlicher als gerade in den Draperien (doch kommen in seinen Reliefs auch eng anschliessende vor). — Auch in der Malerei war der ältere Faltenwurf von den römischen Mosaicisten, den Cosmaten, Cavallini und Torriti, und in Toscana von Cimabue und seiner Schule verbessert worden. Zwar sind die Draperien in den vorgiottesken Bildern in Assisi, Oberkirche, noch oft stramm anschliessend, mit ziemlich eckigen, geraden oder conventionell geschwungenen Falten (s. die Taf. B. 15). Die Draperien der Engel der Madonna Rucellai sind dagegen sehr schön und leicht; so auch diejenigen Duccio's. Auch hier musste das Schönheitsstreben Cimabue's und seines sienesischen Geistesverwandten dem schlichten Natürlichkeitsstreben Giotto's weichen.

Die Bekleidung der heil. Personen ist die herkömmliche, ideelle: lange Tunica mit Ärmeln (Dalmatica) nebst dem Mantel (Pallium). Zum ersten Mal sind aber im grossen Franciscus-cyklus in Assisi die Zeittrachten in umfassender Weise eingeführt [1]). — Gewöhnlich sind die Draperien Giotto's ganz schmucklos oder doch nur mit einer einfachen Borte geziert. Ausnahmsweise sind die Mäntel Christi und der Madonna in der Krönung Maria's von goldenen Arabesken völlig bedeckt. Solche Goldstickereien stim-

[1]) Ziemlich gleichzeitig geschah dasselbe in der französischen Kunst (Viollet-le-Duc: a. a. O., VIII, S. 267). —

men auch weit weniger zu dem männlichen Charakter der giottesken Kunst als zu dem weiblicheren der sienesischen. —

Cennini sagt (Cap. 87): „Und so wirst du die Gesimse mit grossem Vergnügen und Gefallen machen, und desgleichen Basen, Säulen, Capitäle, Frontespices, Blumenornamente Altargerüste und die ganze Kunst der Mauerarbeit, welche ein schöner Theil der unsrigen und mit grosser Liebe auszuführen ist". Und in der That macht sich hier, wie in der reinen Ornamentik, die naive Decorationslust dieser sonst so ernsten Kunst geltend. Die *Architektur* trägt darum wesentlich bei, der Malerei des 14 Jahrh. ein festliches Gepräge zu verleihen. — Bei Giotto zeigen die architektonischen Hintergründe in den verschiedenen Bildercykeln einen verschiedenen Charakter. In der Oberkirche zu Assisi (Franciscuslegende) findet man eine eigenthümliche Mischung von reiner Phantasie, umbrischer Gothik und antiken Reminiscenzen (noch stärker sind die letztgenannten in den vorgiottesken Bildern des rechten Querschiffes). Die Architektur der biblischen Darstellungen in der Unterkirche (rechtes Querschiff) erinnern dem Stile nach am Meisten an den unvergleichlichen Glockenthurm Giotto's. Es sind Interieure aus gothischen Kirchen, leichte Balcone auf zierlichen Colonnen, offene Loggien, schlanke Thürme mit Zinnenkranz und gothischen Fenstern, u. s. f., alles mit Marmor-incrustation geschmückt und zu dem Reichsten und Zierlichsten dieser Art gehörend, was in der Malerei aus dem 14 Jahrh. bewahrt ist. In S. Croce scheint dagegen der antikisirende, romanische Baustyl Nord-Toscana's den grössten Einfluss ausgeübt zu haben (Tanz Salome's und Himmelfahrt des Johannes, s. die Taf. B. 8). Die Kuppelkirche in der Auferweckung Drusiana's (ebenda) ist wohl ein Souvenir aus Padua.

In der Architektur dieser Bilder findet man *kaum eine Spur von realistischer Absicht.* Man wollte nur den Schauplatz angeben und ausserdem decoriren. Sie ist darum mit einer naiven Freiheit behandelt, welche beinahe an die pompejanische Willkür erinnert (doch ist sie bei Weitem nicht so spielend, so constructiv unmöglich, so rein decorativ, als die antike). Im Verhältnisse zu den Figuren ist sie stets viel zu klein, und wo die Handlung im Inneren eines Gebäudes vorsichgeht, wird dieses (wenn es nicht symbolisch durch einen Theil representirt wird, s. oben, S. 4) als Durchschnitt behandelt (die Zimmerintericure in der Arena sehen dadurch wie moderne Puppenstuben aus) oder sind, wie in der Himmelfarth des Johannes (s. die Taf. B. 8), gewisse Theile der Wände nach Bedarf weggenommen, um dem Beschauer den Blick in das Innere des Gebäudes zu bereiten.

Hätte man nicht die Naturschilderungen Dante's, so könnte man, nach den Malereien des 14 Jahrh. urtheilend, glauben, dass der Sinn für die Schönheit der *Landschaft* bei den damaligen Italienern sehr wenig entwickelt gewesen wäre. Die Landschaft hat nicht einmal die decorative Bedeutung der Architektur. Der Boden ist todt und pflanzenlos, die Gebirge sind nur kieselartig hart gebrochene Felsen von unschönen Umrissen. Der Wald war damals noch nicht entdeckt, und die einzelnen Bäume, welche vorkommen,

sind entweder nur ganz allgemein behandelt oder durch die Blattform, nicht durch den Habitus charakterisirt. Der Himmel ist stets gleichförmig wolkenlos. — Die landschaftlichen Hintergründe sind bei Giotto gewöhnlich silhouettenförmig einfach (s. die Taf. B. 3). Mit solchen einfachen Profilen waren dagegen seine Nachfolger selten zufrieden. Ihre Veduten zählen aber meistens zu den ärmlichsten Producten der gesammten Landschaftsmalerei.

Hier begegnet uns wieder die *Lust der Zeit zu starker Generalisation.* Nur die allerallgemeinsten Eigenschaften der Dinge (z. B. die Rauhigkeit und Farbenlosigkeit der Berge) — oder auch ihre am Leichtesten erkennbaren Merkmale [1]) wurden wiedergegeben: zwei sehr charakteristische Eigenheiten des giottesken Styls. — Was nun die eckigen Felsenformen betrifft, so sind sie keineswegs neu. Man findet ähnliche schon in den altchristlichen Mosaiken zu Ravenna und später das ganze Mittelalter hindurch, sogar noch bei Ghirlandajo und Lionardo [2]). So ausserordentlich gross war die Macht der Tradition in der italienischen Kunst.

Hier noch ein Paar Beispiele der Naivität des Trecento in der Naturwiedergabe: In der Taufe Christi von Taddeo Gaddi (Florenz, Akademie) hängt der Himmel auf dem goldenen Grunde wie eine Düte, woraus die Figur Gottes herauszufallen scheint. — Cennini empfiehlt den Malern ihre Gebirge nach rauhen und unpolirten Steinen zu entwerfen. — S. auch seine Recepte für die Darstellung des Wassers und der Bäume, weiter unten, S. 38.

Cennini fasst die perspectivischen Kenntnisse der Zeit in den Rath zusammen, die oberen Gesimse eines Gebäudes absteigend, die Linien des Fundamentes dagegen aufsteigend zu zeichnen (Cap. 87). Man hatte also beobachtet, dass in Verkürzung gesehene Linien mit der zunehmenden Entfernung convergiren. Allein die genaue Correspondenz der verkürzten Linien und die theoretische Grundlage der *Perspective:* die Horizontlinie, die Distanz, die Augen- und Verschwindungspuncte, waren nicht einmal noch geahnt. Man zeichnete nach Gefühl und Augenmass, auch wo man sich durch sehr einfache Constructionen hätte helfen können. In der Decke eines Zimmerinterieurs z. B. (S. Croce, Bestätigung der Ordensregel) hätte Giotto, ohne den Verschwindungspunct zu kennen, durch die Theilung der zwei gegen den Beschauer rechtwinkligen Linien in gleiche Anzahl von unter einander gleich grossen Theilen die Perspective der verkürzten, parallel laufenden Linien geben können. Er hat dieselben trotzdem nur nach Gefühl gezeichnet. Der sichere Natursinn Giotto's hinderte ihn doch stossende Fehler zu machen. Massvoll, wie stets, vermied er perspectivische Schwierigkeiten, welche sein Können überstiegen hätten. Seine Nachfolger trauten sich viel mehr zu (s. oben, S. 6, die Darbringung der Jungfrau).

---

[1]) Analog mit dem Representiren eines Ganzen durch einen Theil (z. B. der Kirche durch den Altar).

[2]) *Ruskin:* Modern Painters, III, Pt. 10. — Masaccio war der erste, der die Landschaft realistish behandelte.

Die Theorie Cennini's, so naiv sie auch erscheinen mag, bezeichnet doch einen sehr wichtigen Fortschritt der giottesken Perspective über die ältere. Das Raumgefühl war im Mittelalter vollständig verloren gegangen. Das Horizontale wurde vertical gezeichnet. Die verkürzten Linien divergiren gewöhnlich, statt zu convergiren, gegen die Tiefe des Bildes hin, d. h. man sieht z. B. ein Gebäude in Vorderansicht und zu gleicher Zeit die Decke und die beiden Seiten, so dass sich die Masse nach hinten zu erweitern scheint. Dahin war die Kunst schon in frühchristlichen Zeiten verfallen [1]). und auf diesem Puncte standen noch die Maler der Mitte des 13 Jahrh. (Assisi, Oberkirche, rechtes Querschiff). Zwar ist die Perspective in den biblischen Darstellungen ebenda (Langhaus, Schule Cimabue's, besonders in der Ausgiessung des heil. Geistes) schon bedeutend verbessert; doch ist z. B. noch der Tisch in der Hochzeit zu Kana vertical, ebenso die liegende Madonna in der Geburt (s. die Taf. B. 1) und der todte Christus in der Pietà. — Auch in perspectivischer Hinsicht ist der grosse Franciscuscyklus in Assisi schon entschieden giottesk. Man bemerke z. B. die Verkürzungen in der Krippenscene (Bild 13), besonders in dem schrägen, von hinten gesehenen Crucifixe. Der Gesichtspunct ist aber für jeden Gegenstand (Kanzel, Crucifix, Altar) ein neuer. — Erst im 15 Jahrh. fand man, dass derselbe bestimmt und fest sein muss, und die daraus gezogenen Consequenzen riefen die grossartige Entwickelung der Perspective hervor.

Hier und da findet man noch im 14 Jahrh. das Horizontale vertical gezeichnet; so manchmal der todte Christus in der Grablegung. In der Cap. degli Spagnuoli (S. Maria novella, Florenz, Decke, „noli me tangere") ist der Boden ausnahmsweise mit Gras und Blumen bedeckt; allein diese sind nicht perspectivisch, sondern teppichartig aufgemalt. — Die Consolengesimse, welche gewöhnlich unter dem Bilderschmucke der Wände laufen, können ein charakteristisches Beispiel der giottesken Perspective hergeben. Die Console der einen Hälfte derselben convergiren wohl mit den der andern; unter sich sind sie aber parallel.

Selten findet man Verkürzungen in den Figuren Giotto's [2]), und die wenigen, welche vorkommen, sind nicht gerade gelungen (z. B. die Figur Joachim's im Opfer, Arena, und die Gesichter der Soldaten im "noli me tangere", ebenda). Die verkürzten Füsse sind sogar schlecht gezeichnet, von vorn gesehen eigenthümlich spatenförmig (kehren bei Taddeo Gaddi wieder), Man war im 14 Jahrh. noch weit entfernt von der Auffassung des menschlichen Körpers, als eines Complexes von Linien und Flächen, welche wohl ihre Form je nach ihrer Stellung zum Auge wechseln, stets aber so, dass sie auch in stärkster Verkürzung ihre unverkürzte Gestalt in der Vorstellung des Beschauenden klar hervorheben können.

Besonders wichtig war aber das gesteigerte Raumgefühl für die Figuren in ihrem Verhältnisse zum Boden. Denn erst bei Giotto rühren sie

[1]) *J. P. Richter:* Die Mosaiken von Ravenna, S. 48.

[2]) Lionardo (a. a. O., I, S. 177) dagegen fordert die Maler ausdrücklich auf in ihre Figuren Verkürzungen aller Art einzuführen.

sich frei und stehen sie fest auf demselben. Wir müssen hier wieder einen Rückblick auf die vorgiotteske Kunst werfen. Das perspectivische Unvermögen der früheren Maler zeigt sich schon in der Gruppenbildung mit pyramidalem Abschluss. Die hinteren Figuren werden nämlich nur durch ihre, über die vorderen in Halbmondform gezeichneten Scheitel sichtbar. Giotto führte dagegen eine einfache und klare Gruppenbildung ein. Die hinteren Figuren sind zwischen den vorderen sichtbar. Doch findet man in seinen älteren Werken Spuren der erwähnten Befangenheit. Die falsche Gruppenbildung kommt noch hier und da in der Arena vor (z. B. in der Auferweckung des Lazarus). In dem grossen Franciscus-cyklus (Assisi) sind die Gruppen in einigen Bildern überfüllt und verworren (z. B. im Tode des Heiligen. n:o 22). Sowohl da, wie auch in dem römischen Ceremonienbilde (s. oben, S. 9) suchte der Maler sich dadurch zu helfen, dass er die hinteren Figuren ein wenig über die vorderen erhob. Dieses Mittel, hier nur eine Nachwirkung des alten Unvermögens, ist oft in Representationsbildern (z. B. die Krönung Maria's, S. Croce, und die grosse Madonna in der Akademie, Florenz) als Grundsatz durchgeführt (s. oben, S. 9). — Noch bemerkenswerther als die widersinnige Gruppenbildung ist die Unfähigkeit der vorgiottesken Maler die Figuren in ihrem Zusammenhange mit dem Boden zu denken. In den beiden Kaiserbildern in S. Vitale zu Ravenna hängen oder schweben die Figuren, mit den Füssen nach unten gestreckt, mehr vor dem Boden, als sie auf demselben stehen. Die Füsse der hinteren sind unter denjenigen der vorderen sichtbar. Ganz denselben Fehler, vielleicht nur noch mehr stossend, findet man sieben Jahrhunderte später in der grossen Kreuzigung, Assisi, Oberkirche, linkes Querschiff. Ueberhaupt scheint der Boden in älteren Bildern mehr Hintergrund als Grund zu sein — sehr natürlich, da die vorgiottesken Maler keinen horizontalen Plan zu zeichnen verstanden. Auch wo Tiefe beabsichtigt ist, scheint doch gewöhnlich das Bild, in Folge des völligen Mangels an Perspective, wie plattgedrückt in der Fläche der Wand. Erst durch Giotto eroberte die Malerkunst die Tiefe, wurde das Bild wirklich ein freier Raum, worin sich die Figuren rühren. Die Correctheit aber, die genaue, perspectivische Construction fehlte noch.

Es ist kaum nöthig zu erwähnen, dass man in den Deckenbildern Giotto's nie einen Versuch zur Untersicht findet. Auch sind die schwebenden Gruppen im jüngsten Gerichte und in der "Majestät", Arena, obgleich hoch an der Wand, von oben gesehen. —

Noch bleibt übrig einige Worte über die Umrisse zu nennen. Sie wurden schliesslich dunkel (z. B. rothbraun) aufgezeichnet. Bei Giotto macht sich der Contour gewöhnlich nur als Grenze, nicht an und für sich geltend. Ausnahmen sind doch die unteren Bilder in Cap. Bardi, S. Croce (Franciscuslegende). Vielleicht sind hier die scharf hervortretenden Umrisse nur Folgen von Restauration oder Schüler-arbeit.

Modellirung; Licht und Schatten.

Mit dem Formensinn überhaupt verschwand im Mittelalter auch das Vermögen durch Licht und Schatten den dargestellten Gegenständen Relief zu geben. Die römischen Mosaiken aus der Zeit des tiefsten Verfalls (S. Maria in Cosmedin, S. S. Nereo ed Achilleo, S. Maria della Navicella, S. Prassede, S. Cecilia, S. Marco; 8—9 Jahrh.) sind nur colorirte Contourzeichnungen. Von den Byzantinern scheint man wieder das Schattiren gelernt. Allein das benutzte Verfahren war so schematisch wie nur möglich. Die zurückgehenden Theile, d. h. längs den Umrissen und in den Falten, bezeichnete man mit dunklerer Farbe. Dabei stehen Licht und Schatten unvermittelt neben einander. Oft trifft man auch eine rohe Linienschraffirung. Seines Unvermögens bewusst mit malerischen Mitteln zu modelliren, suchte man bisweilen durch wirkliche Plastik diesem Mangel abzuhelfen. — Mit den Cosmaten in Rom und besonders mit Cimabue in Florenz tritt indessen eine wesentliche Verbesserung ein. Licht und Schatten werden in Massen vertheilt und durch Uebergangstöne vermittelt. In den Malereien der Schule Cimabue's, Assisi, Oberkirche, stehen doch die Contraste hart gegen einander. Ebenso findet man daselbst noch die frühere scharfe Faltenschattirung wieder.

Von Giotto wurde die naturgemässere Schattirung Cimabue's entwickelt und consequent durchgeführt. Die Beleuchtung ist in seinen Bildern sehr ruhig und klar, fliesst in breiten Lichtmassen über die Gegenstände und vertönt sich fein in die hellen Schatten über [1]). Es kümmerte Giotto gewiss wenig die Beleuchtungs- und Schatten-stärke der verschiedenen Flächen näher zu studiren. In den Draperien liebte er sogar so breite und gleichmässig vertriebene Lichtmassen, dass dieselben nicht selten flach erscheinen. Seiner ideellen Auffassungsweise konnte eine schwache, nur allgemeine und noch halb schematische Modellirung genügen. Denn der von Giotto befolgte Grundsatz war im Allgemeinen noch der alte. *Das Licht sollte die "relievi" hervorheben, die Schatten die verkürzten Flächen zurücktreten lassen.* Die Bedeutung der *Reflexe* ist fast gänzlich unbekannt. Es ist

[1]) Ueber die Hervorbringung der Vermittelungstöne s. weiter unten, S. 35.

möglich, dass Giotto, wie Dobbert annimmt, durch seine Opposition gegen das *Zuviel* der früheren Maler in der Modellirung *zu wenig* zu geben veranlasst wurde. Wie dem auch sei; diese Tendenz ist ein charakteristischer Zug der Kunst Giotto's. Man findet dieselbe wieder auf den Reliefs des Campanile (Florenz), welche im Vergleich mit den kräftig modellirten Giovanni Pisano's flach erscheinen. — Da der Himmel stets klar und wolkenlos ist, so könnte man einen starken Sonnenschein mit schwarzen Schlagschatten und scharfen Contrasten erwarten. Nichts desto weniger ist die Beleuchtung ganz allgemein — mit einer hellen Morgenstimmung oder Tagesbeleuchtung bei leicht verschleiertem Himmel zu vergleichen — und breitet sich gleichmässig über das ganze Bild aus. Die Gegenstände werfen keine Schatten. — Ueberhaupt findet man bei Giotto keine Lichteffecte, kein Spiel mit Schatten. Die Gefangnahme Christi, Arena, z. B. geschieht bei vollem Tageslicht, und weder die Fackeln, welche hier die Nacht andeuten sollen, noch das Feuer in der Feuerprobe, S. Croce, werfen irgend einen Schein auf die Gegenstände. Das Licht, welches in der Himmelfahrt des Johannes von Christus ausströmt, ist nur durch vergoldete Linien angegeben. — In Interieuren, z. B. in der Verkündigung Anna's, Arena, ist schon gewöhnlich im Hintergrunde und unter der Decke ein gewisses *Dunkel* beabsichtigt. Die Gegenstände treten hier nur gedämpft hervor. So liegt auch unter der Bank im Abendmahle, Arena, ein allgemeiner Schatten. Dagegen sind die unter dem Tische in der Hochzeit zu Kana, Arena, sichtbaren Draperien vollständig beleuchtet. Man findet also bei Giotto nur dürftige Anfänge zu Helldunkel.

In den s. g. früheren Bildern des grossen Franciscus-cyklus in Assisi stehen noch die Contraste roh gegen einander. In den späteren dagegen ist die Modellirung derselben Giotto's ganz analog.

Schon bei Taddeo Gaddi bemerkt man ein Streben nach Lichteffecten. Der Engel in der Verkündigung an die Hirten, S. Croce, z. B. verbreitet ein grelles Licht. In »Franciscus im Feuerwagen« (unter den kleinen Bildern, Florenz, Akademie) wird der Feuerschein in der Finsterniss nicht ohne Geschick wiedergegeben. Die Gegenstände sind in Dunkel gehüllt, aus welchem nur die beleuchteten Partien hervortreten (in der Oberkirche zu Assisi ist dieselbe Scene in Tagesbeleuchtung dargestellt, der Wagen aber nebst den Pferden hochroth). Orcagna gab dem Christus im jüngsten Gerichte, Florenz, S. Maria novella, eine Lichtmandorla. Bei Giotto, wie auch meistens in den Bildern des 14 Jahrh. sind die Aureolen nur mehrfarbige Kreise. — Die Schattirung wurde im 14 Jahrh. halb nach Gefühl, halb schematisch gemacht. Cennini giebt z. B. an, wo die Schatten im Gesicht anzubringen sind: unter dem Kinn, der Nase, den Brauen, u. s. w. — Masaccio war der erste, der nicht nur die dargestellten Gegenstände mit illusorischer Kraft zu modelliren, sondern auch seinen Bildern eine wirkliche Schattencomposition, d. h. ein vollständiges Helldunkel zu geben verstand.

Farbe und Pinselführung.

Es wäre nicht schwer die von Giotto am öftesten benutzten Farben, einfachen und gemischten, in eine Scala zusammenzustellen. Die meisten kommen nämlich, beinahe unverändert, in den verschiedenen Bildern wieder. Die Farbentechnik Giotto's und des 14 Jahrh. überhaupt war ebenso einfach und nur auf das Allgemeine gerichtet, als die Behandlung der Formen. *Nur der Hauptton der Lokalfarben wurde wiedergegeben und zwar mit grösstmöglicher Reinheit und Intensität.* Die Nüancirungen dieses Tons wurden ebenso wenig beobachtet, als die zufälligen Veränderungen der Lokalfarben (Einwirkung von Licht und Schatten, Reflexen, Luft, u. s. w.) Man benutzte die Farben rein oder zwei und zwei (sehr selten drei) nahestehende gemengt. Neutrale, gebrochene Farben kommen nur im Boden, im landschaftlichen Hintergrunde und in dem Dunkel der Interieure vor. Auch wurde der weisse Malgrund als Lichtreflector sehr rein gehalten. Die klaren Farben stellte man unvermittelt neben einander, durch den gegenseitigen Contrast ihre Intensität stark erhöhend [1]). Keine neutralfarbigen Schatten, keine die Lokalfarbe erlöschenden oder die Gegensätze vermittelnden Lasuren verbergen oder verschwächern einen Fehler. Keine gemeinsame „Stimmung" bricht die Stärke der Farben. Nur die allgemeine Helle mildert den Contrast, und die starke Einmengung von Weiss giebt den Bildern, besonders den Fresken, einen weisslichen Generalton. — Man mag diese Intensivfarbenmalerei entweder für primitiv [2]) halten oder, wie H. *Ludwig*, dieselbe für musterhaft erklären; so muss man doch stets den sicheren Farbensinn dieser Altmeister bewundern. Selten findet man in ihren Bildern grelle Zusammenstellungen. Durchgehend machen aber die malerischen Decorationen aus dieser Zeit durch ihr lebhaftes Colorit einen frischen, festlichen Eindruck. Man liebte im 14 Jahrh. die klare Schönheit der reinen Farben allzu sehr um diesel-

---

[1]) Die dunkeln Umrisse (s. oben, S. 31) zeigen sich jetzt als nothwendig um die schädliche Einwirkung der einen Farbe auf die andere bei unmittelbarer Zusammenstellung zu vermeiden. S. Viollet-le-Duc: a. a. O., VII, S. 91.

[2]) Der überverfeinerte Geschmack des vorigen Jahrh. fand dieselbe sogar so primitiv, dass die meisten Fresken aus dem 14 Jahrh. unter einer Tünche verborgen wurden, wovon sie zu unserer Zeit theilweise und nicht ohne grossen Schaden wieder befreit worden sind.

ben in mattere und trübere Mengungstöne herabzustimmen. Ohne Contrast keine Harmoni. — Als Colorist wurde Giotto im 14 Jahrh. nur von Orcagna übertroffen.

Cennini [1]) giebt folgende Beschreibung der giottesken *Farbenmodellirung.* Von jeder Farbe, die man benutzen wollte, machte man durch Einmengung von Weiss (für grüne Farben bisweilen Gelb) drei Grade von Farbenstärke, wovon der Zwischenton durch Mengung des stärksten mit dem schwächsten enstand. Diese Valeure wurden neben einander gelegt und in einander verwaschen (sfummare). Die höchsten Lichtpartien touchirte man schliesslich mit reinem Weiss, die dunkelsten Schatten mit der Hauptfarbe allein. Dieses sehr einfache, obgleich auch ziemlich schematische Verfahren ermöglichte eine feine und continuirliche Modellirung und das Erhalten der Farbenreinheit bis in die tiefsten Schatten. Ja, die Farbe bekommt gerade hier ihre grösste Intensität, was in der Natur nur in besonderen Ausnahmefällen stattfindet [2]). — Noch weniger naturalistische Beispiele des gesteigerten Geschmacks für lebhafte Farben sind die im 14 Jahrh. sehr beliebten, *schielenden Schatten* (cangiante), welche vor Giotto, so weit ich es kenne, nur für weisse oder goldene Draperien benutzt wurden. Bei Giotto selbst, der auch als Colorist massvoll war, kommen sie zwar nur selten vor (z. B. dunkelrothe Schatten zu verdeterrafarbigen Draperien. Auch sind weisse Draperien gewöhnlich mit hellen rothen, violetten oder blauen Tinten schattirt). Bei Taddeo Gaddi (S. Croce) und anderen Trecentisten findet man dagegen bisweilen beinahe schreiende Zusammenstellungen. — Noch in Renaissance-malereien kehren die schielenden Schatten nicht selten wieder.

Nebst der Anordnung im Raume sind die Farben das kräftigste Mittel des Malers, die dargestellten Gegenstände von einander zu scheiden. Keine Kunst-epoche hat aber diese Eigenschaft des Colorits in so hohem Grade ausgenutzt, wie die giotteske, was nach dem oben Gesagten hier nicht weiter entwickelt zu werden braucht. Um diese Wirkung der Farben noch zu verstärken gab Giotto ihnen gern. wie schon angedeutet ist, neutrale Hintergründe, wovon sich die intensivfarbigen Figuren kräftig hervorheben. Auch das Dunkel der Interieure (s. oben, S. 33) ist gewöhnlich mit gebrochenen, grün- oder bläulichen Farben wiedergegeben.

Mit ihrer schwach angegebenen Modellirung, mit ihren grossen, ruhigen Lokalfarbenflächen mit intensivfarbigen Schatten und mit ihren kräftig angegebenen Umrissen nimmt die Farbentechnik Giotto's eine sehr markirte und eigenthümliche Stellung ein zwischen der colorirten Contourzeichnung und der realistischen Farbenmodellirung. — Auch die coloristische Reform Giotto's war von grundlegender Bedeutung für die italienische Kunst. Denn die Klarheit der Lokalfarben auch in Schatten und der feste Zusam-

---

[1]) A. a. O., Cap. 71.

[2]) Z. B. bei Verstärkung durch gleichfarbige Reflexe.

menhang zwischen Form und Farbe, welchen er mit seiner Modellirungsmanier beabsichtigt hatte, wurden leitende Grundsätze für die italienische Malerei der guten Zeit.

Die erste Ausbildung erfuhr das giotteske Colorit schon im 14 Jahrh. durch Einführung von verschiedenfarbigen Lasuren (z. B. Orcagna in S. Maria novella).

Es ist mir nicht bekannt, in welchem Grade die Ueberlegenheit des giottesken Colorits über die ältere nur auf verfeinertem Geschmack und in welchem Grade auf principiellem Unterschiede beruhe. Die Farben der früheren Maler wirken meistens entweder roh oder trübe (das letztere in Tafelmalereien durch Nachdunkeln noch verstärkt). Wahrscheinlich ist, dass der trübe Charakter des vorgiottesken Colorits besonders in den Schatten zum grossen Theil auf Einmengung von Schwarz oder anderen, die Hauptfarbe erlöschenden Farben beruhe. Wenigstens spielt das Schwarz in den von Theophilus [1]) empfohlenen Mengungen eine wichtige Rolle. Wie dem auch sei; Giotto war doch der erste, der die Vortheile dieser schönfarbigen Manier mit voller Einsicht und Consequenz entwickelte, wenn man ihn auch nicht geradezu als Erfinder derselben nennen darf. Schon Cimabue hatte nämlich die Madonna Rucellai in helleren und frischeren Farben gemalt [2]).

Im 13 Jahrh. hatte sich ein ähnlicher Geschmack für sehr hohe und intensive Farben in Frankreich geltend gemacht. Viollet-le-Duc [3]) sucht den Erklärungsgrund desselben in dem glänzenden Colorit der gothischen Fenster, welches zu einer völligen Veränderung der ganzen Farbenscala nöthigte. Erst wurden die Decken mit intensivem Blau gemalt. Das Gold und die übrigen hohen Farben waren nur nothwendige Folgen dieser Veränderung. — Vielleicht wirkte auch in Italien dieselbe Ursache zu der cromatischen Reform mit. Die schönen Glasmalereien in S. Francesco zu Assisi (aus dem 13 Jahrh.) zählen zu den ersten in Italien [4]). Daselbst kann man auch die Entwickelung des neuen Colorits beobachten. Schon die Gewölbe des Langhauses der Unterkirche sind blau, obgleich noch dunkel, wie auch die Farben der Wandmalereien (Giunta Pisano S. oben, S. 16). Klares Blau und goldene Sternen schmücken dagegen die Gewölbe der Oberkirche. Gleichzeitig erscheinen hohe, sogar grelle Farben unter den trüberen in den s. g. Bildern der Schule Cimabue's, und die späteren Franciscus-bilder sind auch im Colorit entschieden giottesk.

Ueberhaupt war das *Blau* im 14 Jahrh. sehr beliebt. Cennini nennt das Ultramarin „edel, schön, vollkommen über alle Farben". Besonders in der Arena spielt das Blau, in Folge der Grösse der Deckenwölbung und des relativen Mangels an architektonischen und landschaftlichen Hintergründen

[1]) Schedula diversarum artium, Cap. XIV.

[2]) Das Altarwerk Giotto's in S. Pietro, Rom, ist, nach Schnaase, in dem dunkleren Tone der älteren Schule gemalt.

[3]) A. a. O., VII, S. 93.

[4]) *Schnaase*: a. a. O., S. 462.

in den Bildern, eine dominirende Rolle. — In der Decoration und oft auch in den Draperien ist das Ultramarin mit *Sinopia* (einer rothbraunen Erde) zusammengestellt. Christus und Maria tragen meistens rothe Tuniken und blaue Mäntel (herkömmlich). - Vom *Golde* sagt Cennini, dass es alle Arbeit in der Kunst des Malers verschönert. In der That hat Giotto die im Mittelalter so beliebte Verwendung von Gold nicht wesentlich beschränkt. Goldene Malgründe für Tafelmalerei waren im 14 Jahrh. beinahe ebenso gewöhnlich als vor Giotto. Der Meister selbst hat sogar goldene Hintergründe in der Fresko-malerei (Assisi, Unterkirche, Vierung) benutzt, was auch vor ihm eine grosse Seltenheit war. Goldene Sternen schmücken die blauen Deckenfelder: golden sind auch die Nimben der Heiligen. Und wie man die Farben selbst in ihrer Reinheit malte, statt ihre Wirkung nachzuahmen, so gab man auch goldene Gegenstände einfach durch Vergoldung wieder [1]). Die hellen und hohen Farben des Trecento stimmen aber ungleich besser zum Golde, als die früheren, dunkleren und trüberen.

Die Farbencomposition Giotto's richtet sich im Allgemeinen nicht nach den Aufgaben. Der Kindermord, die Kreuzigung und die Pietà sind ebenso farbenfroh wie die Geburts-scenen. Man hatte die *Ausdrucksfähigkeit der Farben* noch nicht errathen.

Ebenso war die *Luft- und Farben-perspective* noch beinahe völlig unbekannt. Man findet in den Bildern des 14 Jahrh. kaum den kleinsten Versuch mit trüben Medien und Abtönung in Blau. Cennini giebt für die Wiedergabe von ferner liegenden Gegenständen nur folgende Regel: „und wenn du Berge zu malen hast, die entfernter zu sein scheinen, so nimm dunkle Töne, willst du sie näher zeigen, hellere". Alle Gegenstände, auch die ferner liegenden sind scharf begrenzt.

Farbenreflexe findet man bei Giotto und den Giottisten noch weniger als Lichtreflexe. Die farbigen Schatten richten sich nämlich nur nach den Forderungen des Farbeneindrucks im Allgemeinen. In der Verkündigung Anna's, Arena, sieht man z. B. ein spinnendes Weib. Die nahe Wand hätte einen grünen Reflex auf ihr weisses Kleid werfen können. Hier ist trotzdem die Schattirung gelblich. Dagegen ist dieselbe auf der anderen Seite stark grün als Contrast zu einer dunkelrothen Treppe.

Die *Carnationsfarbe* [2]) wurde von Cinabrese [3]) und Weiss zugemengt und nach oben beschriebener Weise abgestuft. Bemerkenswerth aber ist, erstens, dass die hauptsächliche Modellirung zum Untergrunde verlegt wurde, und zweitens, dass man hier, ebenso ausnahmsweise, einen die Lokalfarbe erlöschenden Schattirungscomponenten benutzte. Auf dem weissen Malgrunde schattirte man nämlich die nackten Körpertheile mit verdeterra, ehe man

---

[1]) Vielleicht war Fra Angelico der erste, der aus Sparsamkeitsrücksichten in den Zellen des Klosters S. Marco zu Florenz die Wirkung des Goldes in den Heiligenscheinen mit Farben nachahmte, statt sich des Goldes zu bedienen.

[2]) *Cennini:* a. a. O., Cap. LXVII.

[3]) Eine Mengungsproduct von Sinopia und Weiss.

die Fleischfarbe auflegte. In den starkgefärbten Draperien ging es noch ganz gut intensivfarbigen Schatten zu malen; klarrothe Fleisch-schatten aber wären doch zu stossend gewesen. Directe Einmengung von Schwarz oder Grün hätte die Carnation trübe und schmutzig gemacht. Durch die Untermalung der Schatten konnte man aber auch im Voraus der schwierigen Modellirung des Nackten sicher sein [1]). Cennini schilt darum auch diejenigen, welche erst die Fleischfarbe malen und danach die Modellirung mit Grün einsetzen. Im Schatten sollte man doch stets das Grün durchschimmern, „nicht seinen Credit verlieren" lassen. Bei Giotto selbst sieht man gewöhnlich sehr wenig von der grünen Untermalung; seine Gesichter sind in einem warmen, hellen, gut vertriebenen Mittelton gemalt, ohne merkbare Röthe in den Wangen. Die Fleisch-schatten mehrerer seiner Nachfolger aber, z. B. Taddeo Gaddi's, sind leblos, staubähnlich graugrün, die Wangen starkroth.

Diese Untermalung basirte auf einer sehr alten Praxis. Nach Donner [2]) kannten schon die antiken Maler ihre Vortheile. Im späteren Mittelalter wurde sie, wenigstens in Italien allgemein benutzt, wahrscheinlich unter byzantinischem Einfluss. Nach Förster [3]) untermalten die Griechen die ganze Carnation mit Grün. Dasselbe giebt Dionysius [4]) an. (Theophilus dagegen legt erst die Lokalfarbe und lasirt danach mit Grün). Die Vorgänger Giotto's in der Oberkirche zu Assisi zeigen in grellen Contrasten rothe Tiefschatten, grüne Schatten und kalt weissliche Licht-partien; in den Medaillons der Decke ist die Carnation braungelb (eine von den byzantinisirenden Malern beliebte Fleischfarbe). Doch hatte schon Cimabue die Engelgesichter in der Madonna Rucellai in einer hellen Rosatinte (doch kälter als bei Giotto), ohne starke Gegensätze gemalt. – Noch in der Renaissance bediente man sich oft der grünen Untermalung. —

Die Wiedergabe der äusseren Natur war in der Farbe ebenso schematisch und nur generell wie in Formen. Als Beispiel will ich die Vorschrift Cennini's für das Malen von „Wasser mit Fischen" anführen. Erst wurden die Fische mit Grün schattirt, d. h. auf dem Rücken (denn „jedes unvernünftige Thier will sein Dunkel von oben und das Helle von unten haben"). Die Lichtpartien wurden mit Weiss aufgesetzt, und das Ganze mit Grün überlasirt, „aber nicht so sehr, dass die Fische und die Wogen (schematische Wellenlinien) des Wassers nicht immer noch durchblicken". Die Wellen wurden bisweilen dazu mit Weiss aufgehöht. — Die Bäume malte man mit Dunkelgrün unter, Blätter und Gipfel wurden mit hellerem Grün, schliesslich mit reinem Neapelgelb aufgesetzt (nach der allgemeinen Beobachtung, dass die Laubmasse dunkler wird je näher dem Stamme). — Die Finsterniss und das Feuer sind in der Hölle nur symbolisch durch schwarzen

[1]) *S. H. Ludwig*: a. a. O., S. 24.
[2]) In *Helbig's* Wandgemälde Campaniens, S. CXVIII.
[3]) Gesch. d. ital. Kunst, II, S. 215.
[4]) Hermeneia, S. 64.

und rothen Hintergrund bezeichnet. — Den Gebäuden gab man leichte rothe, violette und grüne Töne. —

Was man am Mindesten bei Giotto erwarten darf ist irgend eine Bravour in der Ausführung, wenigstens nicht nach modernem Begriffe. Seine *Pinselführung* macht sich nirgends an und für sich geltend, sondern schmiegen sich die nur bei Betrachtung in der Nähe sichtbaren Pinselstriche nach der Form in einer halb zeichnenden Manier. Ihre Aufgabe war hauptsächlich nur die gleichmässige Vertreibung der Farbe. Die Technik Giotto's und der Trecentisten im Allgemeinen bietet darum dem verwöhnten, modernen Auge eine ruhige, aber auch ziemlich interesselose Breite, eine vibrationslose Monotonie. Ebenso wenig findet man in diesen Bildern eine *Charakteristik der Stoffoberfläche.* Alle Gegenstände: Gebirge, Architektur, Draperien, nackte Körpertheile u. s. w., sind in derselben Weise gemalt.

Cennini giebt doch (Cap. 144) einige dürftige Anweisungen, wie man Kleiderstoffe nachahmen soll. So empfiehlt er z. B. den Grund für gröbere Gewänder oder Wollstoff rauher zu machen. Er fügt hinzu: „Ich glaube, dass du in Folge deiner Uebung selber so einsichtsvoll sein, ferner durch eigenes Angelegenseinlassen und Befolgen dieser Regel dahin gelangen wirst, die Stoffe auf verschiedene Weise glänzend herzustellen“. Wie wenig diese Worte bedeuten zeigt ein Blick auf die giottesken Malereien. Doch können sie vielleicht auch als ein Zeugniss der realistischen Strömung, welche zu Ende des Jahrhunderts die Renaissance vorbereitete, angeführt werden.

Die ornamentale Decoration.

Weil die italienische Malerei bis tief in die Verfallszeit hinein mit der Decoration überhaupt eng verbunden war, waren es nicht etwa Decorationsmaler von Profession, sondern gerade die grossen Historienmaler, welche die Entwickelung der ganzen malerischen Ausschmückung bestimmten. Die ornamentale Reform Giotto's ist in der That in ihrer Art kaum minder bemerkenswerth als seine übrigen Stylreformen.

Es liegt in dem ernsten Charakter der giottesken Kunst, dass die eigentliche Ornamentirung nur einen untergeordneten Platz in der Gesammtdecoration einnehmen kann. Ihre Aufgabe ist hauptsächlich den Bildern und den blauen, mit goldenen Sternen, einzelnen Evangelistenfiguren oder Medaillons (Heiligenköpfe, u. s. w.) geschmückten Deckenfeldern Einfassungen zu geben [1]. Und wie die Bilder eine eigenthümliche Stellung zwischen der colorirten Contourzeichnung und einer mit voller Körperlichkeit wirkenden Naturwiedergabe einnehmen, so steht auch die übrige Decoration auf der Grenze zwischen einer flachen und einer fingirten Relief-ornamentik, oder richtiger sie enthält Elemente aus den beiden. Zwar ist sie ihrem hauptsächlichen Charakter nach entschieden flach, sie will in erster Linie nur die Wandfläche mit farbigen Mustern zieren; doch haben auch gemalte Reliefimitationen: ornamentale Bautheile und plastische (stucco-)Ornamente [2], darin ihre bestimmten Aufgaben. — In der Renaissance-zeit, da die Malerei nach realistisch packender Wirkung der Bilder strebte, wurde die flache Ornamentik mit sicherem Stylgefühl verlassen und architektonische und plastische Decorationselemente durch illusorische Licht- und Schatten-behandlung imitirt.

Um die ornamentale Reform Giotto's beurtheilen zu können, müssen wir zuerst die innere Ausschmückung der Oberkirche zu Assisi (Schule Cimabue's) betrachten. — Auch hier bilden die Ornamente streifenförmige Einfassungen zu den Bildern und den Deckenfeldern. Andere Streifen schmücken die vielseitig profilirten Gewölberippen. Der Sockel der Wände ist ringsum mit fingirten Teppichen gemalt. — Die Ornamente representiren ver-

[1]) Die Renaissancemeister, nicht mehr von Gewölberippen gebunden, erfanden vollständige, die ganzen Decken füllende Systeme von Ornamenten.

[2]) Diese letztgenannten sind, wie im Allgemeinen das Weisse bei Giotto, nur leicht mit verschiedenen Farben (Grün, Blau oder Roth) schattirt.

schiedene Gattungen. Es sind entweder stylisirt vegetabilische, animalische, architektonische oder geometrische Motive. Die letztgenannten sind theils zierliche, in einander verschlungene Linien, theils cirkelförmige oder poligone Rauten, von breiten, weissen Bändern eingefasst. Die ersteren, welche deutlich ihren textilen Ursprung verrathen, findet man in verschiedenen Variationen an den Sockelteppichen [1]), die Rautenmuster, welche Steinincrustationen ähneln, an den Bögen der Decke. — Die charakteristischsten Formen der vegetabilischen Motive sind die Ranken (s. die Taf. B. 12), welche in etwas steifen und einförmigen Wellenlinien durch einander gehend, die dreieckigen Deckenfelder einfassen. Sie wachsen zum Theil (wie die Ornamentstengel der Renaissance) aus Vasen [2]) oder antikisirenden Achantusblättern hervor und sind stark stylisirt; die Blätter zeigen eine ausgezackte Lanzettform (ausnahmsweise eine ziemlich naturalistische Weinrebe im rechten Querschiffe). Thierische und menschliche Formen beleben reichlich diese Ornamentik. Antiken Siegesgöttinnen ähnliche Engel [3]), auf Kugeln stehend, füllen die Ecken des mittelsten Kreuzgewölbes (im Langhause). Knabenfiguren tragen die Vasen oder halten (im linken Querschiffe), aus Blumen hervorkommend, die Rankenstengel (sicher ein aus der Antike entlehntes Motiv). Kleine, phantastische Thiere beleben in ähnlicher Weise die Pflanzenornamente der Decke (s. die Taf. B. 12). Zu beobachten ist aber, dass die vegetabilischen und Rauten-motive, jedes für sich ranken- und streifenförmig sich fortsetzen. Die Hauptfarben sind schon hier Blau und Rothbraun (aber in verschiedenen Variationen); die Pflanzenornamente sind leicht mit Grünblau schattirt. — Architektonische Elemente: fingirte Nischen mit stehenden Heiligenfiguren; gothisches Masswerk (im rechten Querschiffe); antikisirende Consolensimse unter dem Bilderschmucke der Wände, nebst Perlstäben und Blätterleisten. Zur Flach- und Relief-ornamentik verhält sich diese Decoration ungefähr in derselben Weise wie die giotteske. — Ueberraschend ist der Reichthum an verschiedenartigen Motiven und die lebendige Farbenwirkung. Man fühlt das frisch pulsirende Leben durch die alterthümliche Steife der Formen. Zum letzten Mal im Mittelalter und zwar stärker als seit Jahrhunderten tritt, mit fremdartigen Formen verbunden, die Nachwirkung der antiken Tradition uns entgegen [4]). Zwischen dem Aussterben und der Wiedergeburt des antiken Ornamentes liegt der Trecento mit seinen eigenartigen Formen.

Das Schema der Anordnung ist schon in den alten Malereien der Unterkirche (Langschiff) [5]) ausgebildet. Von da stammen auch die Rautenmotive. Die Form der Ranken mit Blumen auf spiralförmigen Stielen in den elliptischen Zwischenräumen ist byzantinischen Ursprungs. — Im All-

[1]) Einige Proben in der „Gewerbehalle", 1864.

[2]) u. [3]) Altchristliche, namentlich römische Motive.

[4]) Ein prachtvolles Achantus-ornament (im rechten Querschiffe) scheint sogar nach einem antiken Relief copirt zu sein.

[5]) S. oben, S. 15.

gemeinen verhält sich diese Ornamentik sehr selbstständig gegen die mittelalterliche in Rom und Venedig. Doch zeigen gerade die Pflanzenornamente eine bestimmte Ähnlichkeit mit den gleichzeitigen in der Tribuna der S. Maria maggiore und in der Lateran-kirche [1]) Rom (Jacopo Torriti).

Giotto ordnete seine Decoration in derselben Weise wie Cimabue an, nur dass die Teppiche des Sockels gegen gemalte Stein-imitation ausgetauscht wurden, und der Ursprung seiner Ornamentik überhaupt aus der Oberkirche zu Assisi ist nicht zu verleugnen. Doch sind die gemachten Veränderungen von der Bedeutung, dass sie derselben einen wesentlich anderen Charakter geben. Die geometrischen Muster sind nämlich sehr einfach und klar mit den vegetabilischen Motiven verbunden. Sie dienen nunmehr vornehmlichst als Einfassungen der letztgenannten. Statt der fortlaufenden Ornamente Cimabue's, sind dieselben Giotto's im Gegentheil stark concentrirt. Die Ornament-streifen sind nach gleichgrossen Zwischenräumen durch Medaillons in langgestreckten Theilen abgebrochen. Diese letztgenannten sind in den einfachsten Fällen nur durch imitirte Würfelmosaik (kleine rothe, blaue und weisse Dreieck ein sternförmigen Mustern), bisweilen durch elegante Liniencomplexe, gewöhnlich aber durch Blattornamente in Reliefimitation gefüllt, welche, von einen Mittelpunkt ausgehend, um eine gedachte Achse geordnet sind. Der Anfang zu dieser Concentration der Ranken-motive war doch schon von den Vorgängern Giotto's in der Oberkirche zu Assisi gemacht (s. die Taf. B. 9). Neu ist dagegen die völlig conventionelle Blattform, welche bisweilen entfernt an die antike Achantusform erinnert. Sie ist eine andere, freiere, feinere und schönere als dieselbe Cimabue's (S. die Taf. B. 10 u. 11). — Die genannten Medaillons sind entweder kreisförmig oder polygon oder haben sie eine für das 14 Jahrh. in Italien sehr charakteristische, aus dem Norden stammende [2]) Form. Die Seiten eines Dreiecks oder Quadrats sind von convex gestellten Halbcirkeln unterbrochen (s. die Taf. B. 16). Diese Medaillons enthalten Propheten- und Heiligen-köpfe oder auch kleine Bilder von symbolischer Bedeutung [3]). Die ornamentale Decoration Giotto's ist weder so reich noch so vollendet schön, so schwungvoll, wie die der Renaissance. Sie macht den Eindruck massvoller Bescheidenheit. Sie will den Sinn des Beschauers festlich stimmen, aber nicht sein Auge von der Betrachtung der Bilder auf sich ziehen. Und sie erreicht ihr Ziel durch die einfache Klarheit und die leichte Eleganz ihrer Formen.

Die Ornamentik Giotto's ist überhaupt und besonders im Vergleich mit derselben Cimabue's ziemlich arm an Motiven. Hier begegnet uns wie-

---

[1]) Abbild. in der Gaz. d. Beaux. Arts, 1880, I, S. 145. — Man bemerkt auch eine gewisse Uebereinstimmung der ornamentalen Decoration Cimabue's und den Abbildungen bei Viollet-le-Duc: a. a. O., VII, S. 98—100, aus Carcassonne (Anfang des 14 Jahrh.). Der mögliche Zusammenhang zwischen der malerischen Ornamentik Südfrankreichs und Italiens zu dieser Zeit ist mir doch völlig unbekannt.

[2]) Mehrere Abbild. bei *Viollet-le-Duc:* a. a. O. (z. B. IX. S. 432) und *Owen-Jones:* Grammaire de l'ornement (unter den keltischen und gothischen Ornamenten).

[3]) *Dobbert:* a. a. O., S. 20.

der das mangelnde Bedürfniss an Abwechselung in den Formen. Bemerkenswerth ist z. B., dass Giotto, der doch so reichlich architektonische Hintergründe in den Bildern selbst benutzte, bei der ornamentalen Ausschmückung der Wände den architektonischen Elementen eine sehr unbedeutende Rolle gestattete. Ausnahmsweise sind die Bilder des grossen Franciscuscyklus in Assisi nicht durch flache Ornament-streifen, sondern durch (gemalte) gewundene, gothische Colonnetten getrennt [1]). Nischen mit stehenden Heiligenfiguren sieht man z. B. in S. Croce, Cap. Bardi. Fingirte, einfach profilirte oder Consolen-gesimse begrenzen gewöhnlich die Sockel, deren imitirte Marmorbekleidung ich schon erwähnt habe. Diese Beschränkung der architektonischen Elemente war übrigens sicher sehr klug. Denn sie hätten zu dem flachen Charakter seiner Decoration überhaupt wenig gestimmt und auch weit grössere perspectivische Kenntnisse erfordert, als die, welche er besass. — Von den reich variirten Rautenmotiven der Oberkirche zu Assisi hat Giotto beinahe nur die genannte, fingirte Würfelmosaik beibehalten. Auch die Pflanzenmotive in imitirtem Relief, welche für die giotteske Ornamentik so charakteristisch sind, bleiben dem Typus nach einander ähnlich. Selten findet man naturalistische Anklänge. Menschen- und Thier-formen sind von Giotto fast nirgends zu rein ornamentalen Zwecken benutzt. Ausnahmen sind die Masken in der Unterkirche zu Assisi (s. die Taf. B. 11 u. 16) [2]). — Auch die Hauptfarben, Blau, Roth und Weiss, kehren immer und immer wieder.

Ähnliche textile Linien-muster, wie die genannten der Sockelteppiche in der Oberkirche zu Assisi, findet man bisweilen auf Draperien in den Bildern Giotto's [3]). — Einige Nimben in der Krönung Maria's sind mit sehr feinen und zierlichen, eingeritzten Arabesken, geometrische Muster oder kalligraphisch umgestalteten Rankenornamenten geschmückt.

Die Ornamentik Cimabue's gehört ihrem allgemeinen Charakter nach und ihrer Eigenthümlichkeit ungeachtet entschieden zu der älteren, von dem Byzantinismus beeinflussten Geschmacksrichtung. Die ornamentale Decoration Giotto's behauptet dagegen in der Stylgeschichte eine ganz eigenthümliche, sehr markirte und selbstständige Stellung. Aus der Antike hat sie (im Gegensatze zu derselben Cimabue's) wenig oder nichts entlehnt, und mit der Gothik des Nordens, wie mit den mittelalterlich römischen und byzantinischen Stylarten hat sie kaum mehr gemeinsam. Sie gehört in noch höherem Grade ihrem grossen Urheber, als die übrigen Formen seines Styls, und sie wurde für das ganze 14 Jahrh. nicht weniger massgebend. Erst die wieder auflebende Antike lenkte die Entwickelung in eine ganz neue Richtung.

---

[1]) Ähnliche bei Taddeo Gaddi und Giovanni da Milano, S. Croce.

[2]) Heraldische Thiere in den Draperien der Krönung Maria's.

[3]) S. oben, S. 27. — Die Borten einiger Draperien, z. B. in der Krönung Maria's, zeigen goldene Linien-verzierungen von einer Form, welche von Cimabue (z. B. Madonna Rucellai) bis auf Mantegna (Madonna in der Dresdner Gallerie) sehr oft in ähnlichen Borten benutzt wurde; ursprünglich ist sie vielleicht eine Imitation der mohammedanischen Schrift-ornamente.

Der allgemeine Charakter des Styls.

Tritt man in Italien in eine Capelle aus dem 14 Jahrh. ein, deren malerische Ausschmückung nicht unter der Tünche begraben ist, so wird man allererst von der sehr lebendigen Farbenwirkung frappirt. Ueber dem Beschauer erhebt sich das ultramarinblaue, mit goldenen Sternen besäete Gewölbe, geschmückt von den Figuren der Evangelisten oder von Medaillons, woraus die heiligen und allerheiligsten Personen niederschauen. Die Wandflächen sind von, in Reihen über einander geordneten Bildern bedeckt, welche in hohen, lichtstarken Farben die Geschichte des Erlösers, der Madonna oder der Heiligen erzählen oder auch in schwerbegreiflicher Symbolik die Lehren der mittelalterlichen Mönchphilosophie predigen.

Beginnen wir diese Bilder näher zu studiren, so fühlen wir uns vielleicht anfangs durch den Mangel an Illusion und formeller Schönheit zurückgestossen. Wir finden kaum ein Gesicht, kaum eine einzige Linie, welche wir schön nennen möchten. Noch weniger wird unsere Forderung bezüglich der Illusion befriedigt. Alles scheint zu absichtlich geordnet; wir vermissen den Eindruck von der Zufälligkeit der Natur. Die Figuren sind beinahe reliefähnlich aufgestellt [1]). Sie sind auch mangelhaft gezeichnet und entbehren Individualität in den Gesichtern, ebenso wie Körperlichkeit in den Formen. Die Linienführung besitzt wohl eine imponirende, feierliche Würde, ist aber etwas steif und schwunglos und scheint uns allzu sehr vereinfacht. Der Farbenauftrag ist völlig schematisch, die Lichtpartien blass, die Schatten intensivfarbig. Der Charakter der Stoffoberfläche ist nirgends angegeben. Noch weniger befriedigend wird der Eindruck, wenn man die Architektur und die Landschaft berücksichtigt. Die Mängel der Perspective sind offenbar. Dazu kommen andere, auffallende Eigenheiten. Giotto, dem grossen Baumeister des Glockenthurms der S. Maria del Fiore scheint es nie eingefallen zu sein, dass keine wirklichen Menschen jemals in solchen Häusern wohnen könnten, wie die, welche er gemalt hat, und dass keine Architektur in der Wirklichkeit sich so behandeln liesse, wie sie es in effigie behandelt worden ist. Glaubten diese trefflichen Künstler wirklich, dass Berge, Bäu-

[1]) Selbst das Weltdrama des jüngsten Gerichts wird nur in einem Plane, so zu sagen in einer Durchschnittsfläche von dem Himmel und der Hölle, ausgespielt.

me, „Wasser mit Fischen“ u. s. w. in der Natur so aussehen, wie sie dieselben wiedergegeben haben? Glaubten sie z. B., dass die Eiche ein Baum mit einzelnen, riesengrossen Blättern wäre? Hatten sie kein Auge für die wundervolle Natur ihres Heimathslandes? Ueberall derselbe Mangel an Individualität! Die Naturwiedergabe ist im äussersten Grade generell, d. h. berücksichtigt nur die allerallgemeinsten Eigenschaften oder die am Leichtesten erkennbaren Merkmale der Gegenstände. Die ganze Kunst bekommt dadurch in unsern Augen etwas abstractes, etwas realitätsloses. Die Bilder entbehren auch Abtönung, Luft. Die Farben wirken mit ungebrochener Kraft, wie auf einem ornamentalen Muster. Die Licht- und Schatten-gebung ist ganz allgemein; sie will keinen bestimmten Beleuchtungseffect in der Natur nachahmen, sondern nur die Körper modelliren. Das Licht ist gewöhnlich auf den vorderen Partien gesammelt, der Schatten längs den zurückgehenden vertheilt. Reflexe kommen noch fast nirgends vor. Keine Figur steht in Schatten, und kein Gegenstand wirft einen Schlagschatten, obgleich der wolkenlose, hochblaue Himmel starken Sonnenschein voraussetzen lässt. Man findet in den Bildern Giotto's nur Andeutungen von Dunkel, Lichteffecte nie. — Dieser Mangel an Naturalismus, diese schematische Vereinfachung, diese Steife der Linien und noch dazu die naive Abstraction von Allem, was nicht zum Begreifen der Erzählung absolut nothwendig ist, die Schlichtheit, die völlige Abwesenheit gesuchter Effecte: alles dieses giebt dem Style Giotto's einen alterthümlichen, etwas unbeholfenen Charakter. Die Kunst hat die Kinderschuhe noch nicht ausgezogen und löst doch schon ihre höchsten Aufgaben. Zwar waren diese Aufgaben nicht von der Art, welche die Entwickelung der künstlerischen Mittel befördert. Man bemerke hier die Analogie mit der früh-griechischen Malerei.

Die Kunst des 14 Jahrh. basirt auf einem völlig anderen Grunde, als die heutige. Die Formen bekommen da ihren Werth nur durch den geistigen Inhalt, welchen sie aussprechen. Sie sind gewissermassen noch ganz symbolisch. Aus diesem Gesichtspuncte betrachtet ist Alles in der Kunst Giotto's logisch, consequent, natürlich. Es könnte nicht die Absicht der Künstler jener Zeit gewesen sein, die Natur mit grösstmöglicher Treue wiederzugeben. Sie war ja nach der mittelalterlichen Auffassungsweise sündenhaft und gefallen und nicht werth von der Kunst verherrlicht zu werden. Uebrigens hätte eine realistische Wiedergabe die Aufmerksamkeit vom Inhalte zur Form abgelenkt. Die abstracte, nur andeutende Formgebung stimmt vollkommen zu diesem typischen Idealismus [1]).

[1]) Die Maler des 14 Jahrh. philosophirten, Gottlob, nicht viel über das Wesen ihrer Kunst. Doch verdienen die spärlichen, esthetischen Reflexionen Cennini's hier angeführt zu werden. Die Natur wird in Ehren gehalten als der trefflichste Führer, als das beste Steuer, ja als die Triumphpforte (Cap. 28), aber nicht als das Ziel der Kunst. Dagegen sagt er im ersten Cap: Zu der Kunst, die Malen heisst, braucht man ausser Handfertigkeit auch Phantasie um nicht gesehene Sachen zu finden (in dem man unter dem Schatten des Natürlichen sucht) und um das, was nicht ist, als seiend darzustellen.

Es war indessen nicht der idealistische und abstracte Charakter der Kunst Giotto's, der den Zeitgenossen in die Augen fiel, denn derselbe war eine selbstverständliche Sache — man dachte gar nicht daran — sondern im Gegentheil gerade die merkwürdige Illusion seiner Naturwiedergabe, deren Abwesenheit ich eben erwähnt habe. Solche Urtheile sind stets nur relativ. Während die Naturwiedergabe Giotto's uns primitiv erscheint, so sahen die Zeitgenossen nur den ungeheuren Fortschritt im Vergleich mit der von seinen Vorgängern. Denn so schematisch und conventionell sie auch war, so stützte sie sich doch auf ein wirkliches Naturstudium, während die ältere Kunst auf einer Tradition basirte, welche gedankenlos und ohne jemals die Natur zu Rathe zu ziehen Formen reproducirte, die seit lange alles Leben und zum guten Theil auch jeden vernünftigen Sinn eingebüsst hatten. Durch Giotto kam die Natur nach tausendjähriger Vergessenheit wieder zu Ehren.

Man darf sich doch nicht vorstellen, dass Giotto, aus nationalen oder künstlerischen Beweggründen, in einer bewussten Opposition gegen die ältere, byzantinisirende Kunstrichtung stand, wie z. B. der moderne Naturalismus gegen den Idealismus. Es ist bezeichnend, wie schon Schnaase bemerkt, dass erst Cennini und Ghiberti die „maniera greca" als Gegensatz, zu der von Giotto erschafften, italienischen Kunst nennen. Seinen Zeitgenossen war diese Auffassungsweise fremd. Auch knüpfte Giotto seine Reformen, wie wir es gefunden haben, überall an das Vorfindliche an. Nirgends Spuren von willkürlicher Originalitätssucht. Man muss sich seine Wirksamkeit theils als eine Entwickelung des Herkömmlichen denken, theils als eine Reinigung desselben von den fremden Auswüchsen, die sich unter byzantinischem Einflusse in der italienischen Kunst befestigt hatten. Die ganze Auffassungsweise Giotto's ist durch und durch echt italienisch, und sein Styl zeigt darum ebensosehr Verwandtschaft mit den früh-christlichen Mosaiken wie mit der Renaissancekunst. Auch lebten ja spärliche Elemente der selbstständig italienischen Kunst das ganze Mittelalter hindurch fort, und möglich ist, wie Dobbert annimmt, dass diese Ueberreste nicht ohne allen Einfluss auf seine Reformarbeit waren. — Eine besondere Aufmerksamkeit verdienen die unmittelbaren Vorgänger Giotto's. Unter diesen verdankt er sicher weit weniger seinem Lehrer Cimabue, als dem Bildhauer Giovanni Pisano. Wir haben den letztgenannten überall auf den Gebieten, welche die Malerei mit der Plastik gemeinsam hat (mit Ausnahme der Composition, der Modellirung und der Typen, welche letztere bei Giovanni andere und mehr individualisirte

---

Die Kunst verdient den zweiten Platz nächst der Wissenschaft und die Krone von der Poesie; weil der Maler, wie der Dichter, frei nach eigenem Wille und Phantasie Alles zusammenfügen kann, weil er die Macht besitzt eine Figur stehend oder sitzend, halb Mensch, halb Pferd, wie es ihm gefällt, zu bilden. — Also die Ehre des Künstlers liegt in seiner suveränen Freiheit der Natur gegenüber. Von dem Verhältnisse des Künstlers zu den Aufgaben wird kein Wort gesprochen. Hier war er ein für alle Mal von der Zeitrichtung gebunden.

sind), als den wichtigsten Vorarbeiter Giotto's angetroffen [1]). Der Unterschied zwischen ihnen ist oft nur relativ. Was bei Giovanni schon ganz klar und bewusst hervortritt, findet man, nur noch reicher, noch genialer bei Giotto wieder. Kurz: Giotto erscheint ebensosehr als Vollender der ganzen früheren Kunst-thätigkeit (und zwar in weit höherem Grade als Cimabue und Duccio, welche auf einseitig byzantinischem Grunde fussten), wie auch als Grundleger der ganzen, folgenden Entwickelung.

[1]) Dass die Plastik sich früher als die Malerei zu befreien vermochte scheint natürlich, da man bedenkt, dass die spätbyzantinische Bildhauerkunst beinahe nur auf die Kleinkunst beschränkt war und somit nicht einen ähnlichen Einfluss, wie die Malerei ausüben konnte, dass die zahlreichen, antiken Ueberreste treffliche Vorbilder darboten, und dass die Formen der Natur leichter plastisch nachzubilden sind als ihre Projection auf einer Fläche zu geben

Verzeichniss der Bilder.

---

[1]) Wahrscheinlich in Folge der Anwendung von Bleiweiss, statt Kalkweiss in den Lichtpartien, sind diese mit der Zeit schwarz geworden; die Bilder im Chore und Querschiffe der Oberkirche sehen darum wie negative Photographien aus.

Inhalt.

Nachtrag.

Hier mag noch hinzugefügt werden, dass die etwas linkische Geberde der Madonna in der Krönung (s. die Taf., B. 13) wahrscheinlich als ein Anfang zu der, S. 21, Anm. 3, erwähnten für demuthsvolle Andacht aufzufassen ist. In den drei Krönungen Fra Angelico's in Florenz (S. Marco, Akademie, Uffizien) ist dieselbe Stellung der Hände durch eine kleine Veränderung zum typischen Ausdruck dieses Gefühls ausgebildet.



